KALAMIS

EIN BEITRAG ZUR GRIECHISCHEN KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ STUDNICZKA

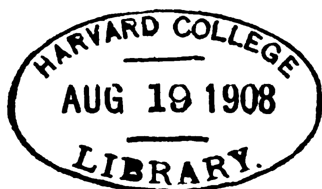
DES XXV. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N° IV

MIT 19 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 54 AUF 13 TAFELN



LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1907



Vorgetragen für die Abhandlungen am 27. October 1906.
Das Manuskript eingeliefert am 12. December 1906.
Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 2. März 1907.

OTTO BENNDORF

ZUM GEDÄCHTNIS

KALAMIS

EIN BEITRAG ZUR GRIECHISCHEN KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ STUDNICZKA

Vorbemerkung.

Vor einigen Jahren steuerte Frau Strong, geborene Sellers, der die Archäologie schon viel nützliche Arbeit verdankt, zur „Strena Helbigiana“ die erste Veröffentlichung eines „Apollo of the Kalamidian school“ bei und wußte mit ihm ein ganzes Dutzend von Werken derselben Schule, teils nach dem Vorgang Anderer, namentlich Conzes und Furtwänglers, teils aus Eigenem aufzuzählen. Über solchen Erfolg des „Attributionismus“ — wie Jakob Burckhardt sagte — mit gegründeter Skepsis berichtend, erwies mir Botho Graef die Ehre, folgende briefliche Äußerung von mir anzuführen: „Je länger ich mich mit Kalamis beschäftige, desto weniger weiß ich von diesem Künstler“[1]. Freilich gerade damals bildete ich mir wieder einmal ein, etwas zu wissen, das Paar Aphrodite-Sosandra und Apollon Alexikakos endlich gefunden zu haben. Aber auch dieser bisher nur gelegentlich ausgesprochene Einfall zerrann zum Teil vor nochmaliger Prüfung der Zeugnisse. Um ihnen und einigen damit besser verträglichen Vermutungen gegen all' jenes Scheinwissen, das eben wieder in Wilhelm Kleins Kunstgeschichte sehr zuversichtlich auftrat, Geltung zu schaffen, wurde die vorliegende Arbeit unternommen. Sie war druckreif, als eine ebenso umfassende Untersuchung von Emil Reisch, kürzlich in den Jahresheften des österreichischen archäologischen Instituts (Band IX) erschienen, wirklich Neues über Kalamis lehrte, zum Teil früher schon Erkanntes wiederherstellend. Was mir auch danach und dagegen von den eigenen Anschauungen haltbar erscheint und worin ich Reischs neue Gedanken weiter führen zu können meine, das bildet den Inhalt vorliegender Abhandlung.

---

1) Bursians Jahresbericht CX 1902 S. 18. Ähnlich urteilt Michaelis in Springers Handbuch[7] I S. 139 f.

Ich gedachte sie unserem gemeinsamen Wiener Lehrer zu widmen, als ein Zeichen lebendiger Dankbarkeit für alles, was ich ihm schuldig geworden, seit vor dreißig Jahren in Prag, wo ich noch als Schüler des Gymnasiums an seinem akademischen Unterrichte teilnehmen durfte, dessen mächtiger Eindruck meine Berufswahl entschied. Nun fügt es das Schicksal, daß ich diese Blätter nur noch als bescheidenen Trauerkranz auf Benndorfs frisches Grab legen kann. Der rastlose, gewaltige Arbeiter und Arbeitgeber hat Spaten und Feder früher aus der Hand legen müssen, als wir ihm zugetraut. Aber er durfte sich zur Ruhe legen mit dem Bewußtsein, ein Tagewerk hinter sich zu lassen, wie es nur der seltenen Tatkraft und Begeisterung vergönnt ist.

I. Die grundlegenden Zeugnisse für den jüngeren Kalamis.

Mit Recht hat Klein in seiner Kunstgeschichte I. S. 388 die Frage aufgeworfen, ob nicht die Schicksale des delphischen Tempels, wie sie durch die Ausgrabungen bekannt sind, dazu nötigen, wieder einen jüngeren Homonymen des alten Kalamis anzunehmen und ihn dem aus Plinius bekannten Caelator von Metallgefäßen gleichzusetzen. Aber er ist diesem Gedanken nicht weiter nachgegangen. Mich hat er, bevor ich Reischs erwähnte Arbeit las, auf einen Irrweg geführt, den ich zur Warnung anderer kurz darlege.

Die Giebelgruppen des delphischen Apollontempels hatte nach Pausanias ein Schüler des Kalamis, der Athener Praxias begonnen und nach dessen vorzeitigem Tode sein Landsmann Androsthenes, Schüler eines gleich ihm unbekannten Eukadmos, vollendet[1]). Diese nicht ohne weiteres verwerfliche Nachricht läßt sich jetzt nicht mehr auf den Kalamis des frühen fünften Jahrhunderts beziehen. Denn zu seiner Zeit stand noch der Alkmeonidentempel mit den wiedergefundenen Giebelgruppen im Stile der Antenorkore und grundverschiedenen Inhalts, die nach der Zerstörung dieses Tempels, wohl durch das Erdbeben von 373, im Heiligtum begraben wurden[2]). Der 369 begonnene Neubau, auch er in dorischem Stil, war 330/29 im Wesentlichen fertig[3]). Und um dieselbe Zeit lebte in der Tat ein namhafter attischer Bildhauer Praxias aus dem Demos Ankyle[4]).

---

1) Pausanias 10, 19, 4.

2) Homolle im Bull. de corr. hell. XX 1896 S. 679 ff.; XXV 1901 S. 457 ff. Taf. 9—16; 18; 19; Perrot, Hist. de l'art VIII S. 565 ff.

3) Homolle im Bull. XX 1896 S. 642 f.; 678 ff.; 725 f.; Hiller von Gärtringen bei Pauly und Wissowa, Realencyclop. IV S. 2562 f.; 2566 f.; Bourguet, L'admin. financ. du sanct. Pythique (Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome XCV 1905) S. 103 ff. und was sie citieren. Veröffentlicht ist von diesem Bau bisher m. W. nur die Rekonstruktion von Tournaire bei Homolle, Fouilles de Delphes II Taf. 9; vgl. Luckenbach, Olympia u. Delphi S. 44.

4) Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 127; 127a; 146; C. I. A. II 3 Nr. 1208; I. Gr. Spt. I Nr. 430; vgl. Preuner in den Mitth. d. d. arch. Inst. Athen XXVIII 1903 S. 345 f. und jetzt Reisch S. 204 f.

Jedoch der neue Tempel muß im Laufe der Jahrhunderte arg zerfallen sein. Der Pythionike Nero setzte für seine Herstellung 100 000 Denare aus und Domitian verkündete im Jahre 84 n. Chr. in prachtvoller Bauinschrift die Vollendung dieser Arbeit[5]). Wie, wenn die leider ganz verschwundenen Giebelgruppen, die Pausanias sah, erst dieser Zeit angehört hätten? Gerade so späte Entstehung der Skulpturen würde am besten sein erstaunlich genaues Wissen um die Künstler und ihre Lehrer erklären. Dieses kann auf Bauinschriften des vierten Jahrhunderts nicht leicht zurückgehen[6]), während es in der Kaiserzeit, an deren Anfang die Lehrerangaben des Stephanos und Menelaos stehen[7]), schon eher zu begreifen wäre. Auch die Wiederkehr alter Meisternamen — darunter Pheidias — war in der letzten hellenistischen „Renaissance" nichts Ungewöhnliches[8]). Ja der attische Ephebe Kalamis aus dem Jahre des Archon Mithradates, das vermutungsweise 48/49 n. Chr. gesetzt wird[9]), so gut wie sein Gefährte Pheidias, könnte auch ein Kunstgenosse des alten Namenspatrons und, wenn die Zeitbestimmung sich bewährt, eben der Lehrer des Praxias bei Pausanias gewesen sein.

So etwa schrieb ich, bevor mir die Arbeit von Reisch bekannt wurde. Auch er geht, in viel ausführlicherer Darlegung, von der Nachricht über die delphischen Giebelgruppen aus. Aber unbeirrt durch die kaiserlichen Herstellungsarbeiten schreibt er mit Recht die Giebelgruppen jenem Praxias des vierten Jahrhunderts zu. Wesentlich bestärkt ihn darin der Nachweis A. Wilhelms (S. 207), daß unter den Athenern des vierten Jahrhunderts nicht nur ein Eukadmidas, der mir durch Kirchners Prosopographie gleichfalls bekannt war, sondern auch ein Eukadmos, wie der bisher singuläre Name des Lehrers jenes Ersatzmanns Androsthenes bei Pausanias lautet, in unedierten Inschriften vorkommt. So be-

5) Cassius Dio 63, 14, Schol. Aischin. 3, 116; Bauinschrift Domitians Homolle im Bull. XX 1896 S. 716 f. vgl. Hiller von Gärtringen a. a. O. S. 2579. Über die Münzen Bull. ebenda Taf. 27; 29 S. 35 f. vgl. Homolle S. 724 ff. und bald meinen Nachtrag zu den Kitharodenreliefs im Jahrbuch d. d. arch. Inst. 1907.

6) Dies betont auch Hiller von Gärtringen a. a. O. S. 2567.

7) Löwy a. a. O. Nr. 374; 375.

8) Löwy Nr. 318—321; 332, 382.

9) C. I. A. III Nr. 1078, angeführt von Löwy zu Nr. 536; über den Archon vgl. V. v. Schöffer bei Pauly und Wissowa, Realencyclop. II S. 594.

währt sich immer mehr die von dem Periegeten aufgezeichnete Tradition und wird der Zweifel an einem jüngern Kalamis, wahrscheinlich einem Enkel des alten, unzulässig.

Dazu gesellen sich bisher anders gedeutete Nachrichten. Zunächst diejenigen, woraus Reisch mit Grund ein Zusammenarbeiten des jüngern Kalamis mit dem berühmten SKOPAS erschließt (S. 212 ff.). Ich glaube die Darlegung nochmals geben zu müssen, zumal da soeben Amelung in seiner neuen Publikation des corsinischen Silbergefäßes eine andere, vor Jahren von Löschcke aufgestellte Deutung der Zeugnisse vertreten hat[10]). Es sind folgende Stellen[11]): das Scholion zu Aischines gegen Timarch 188 *τρεῖς ἦσαν αὗται αἱ λεγόμεναι Σεμναὶ θεαὶ ἢ Εὐμενίδες ἢ Ἐριννύες, ὧν τὰς μὲν δύο τὰς ἑκατέρωθεν Σκόπας ὁ Πάριος ἐποίησεν ἐκ τοῦ λυχνίτου λίθου, τὴν δὲ μέσην Κάλαμις*; Clemens von Alexandria im Protreptikos 3, 47 *μὴ οὖν ἀμφιβάλλετε εἰ τῶν Σεμνῶν Ἀθήνησιν καλουμένων θεῶν τὰς δύο Σκόπας ἐποίησεν ἐκ τοῦ καλουμένου λυχνέως λίθου, Κάλως δὲ ἦν μέσην αὐταῖν ἱστοροῦνται ἔχουσαι Πολέμωνα δεικνύναι ἐν τῇ τετάρτῃ πρὸς Τίμαιον*, wofür, teilweise nach dem Vorgang anderer, Jahn geschrieben hat: *Κάλαμις δὲ τὴν μέσην αὐταῖν ἱστοροῦντα ἔχω σοι Πολέμωνα δεικνύναι*[12]); endlich das Scholion zum Oedipus auf Kolonos 39 *Φύλαρχός φησι δύο αὐτὰς εἶναι, τὰ δὲ Ἀθήνησιν ἀγάλματα δύο. Πολέμων δὲ τρεῖς αὐτάς φησι.* Es fragt sich zunächst, ob der *Κάλαμις* des Aischinesscholions oder der *Κάλως* der Clemenshandschriften zu Recht besteht. Löschcke und Amelung entscheiden für letzteres. Aber das klare Grammatikerzeugnis beansprucht doch selbstverständlich den Vorzug vor dem ohnehin korrupten Texte des christlichen Eiferers, dem auch selbst eine solche Verwechselung in heidnischen Dingen zuzutrauen ist. Das bestätigt die Sache. Kalos, dem mythischen Neffen des Daidalos[13]), könnte nur, wie es Löschckes Meinung war, ein altes daidalisches Werk zugeschrieben worden sein. Ein

10) Amelung in den Mitth. d. d. arch. Inst. Rom XX 1905 (erst Juli 1906 erschienen) S. 294 A. 1.; Löschcke, die Enneakrunosepisode, Dorpater Programm 1883 S. 16; danach Töpffer, Attische Genealogie S. 171.

11) Preller, Polemonis perieg. fragm. S. 72 f.; Müller, Fragm. hist. Gr. III S. 127, 41.

12) O. Jahn im Jahrb. f. wiss. Kritik 1840 II S. 594, citiert in der neuen Clemensausgabe von Otto Stählin I S. 36.

13) Roscher, Lexik. d. Mythol. II S. 938.

solches aber zwischen die leuchtenden Marmorstatuen des Pariers eingezwängt zu denken ist eine schwere Zumutung. Sie wird noch schwerer durch die Zeitverhältnisse. Denn Phylarch, dessen Geschichtswerk bis 220 v. Chr. reichte, soll ja nur die zwei Erinnyen des Skopas gesehen haben, Polemon aber sah etliche Jahrzehnte später dazwischen die dritte, die also um 200, zur Zeit intensivsten kunstgeschichtlichen Interesses, das schöne, doch gewiß auf gemeinsamem Bathron zu denkende Paar auseinander gesprengt haben müßte. Nicht viel besser steht es um die Meinung Silligs, die Statue sei damals von einem andern Kalos neu hinzugetan worden[14]). Nur weil jener novellistische Geschichtenschreiber irgendwoher von der Zweizahl der Semnen in Athen — wie andere von der der Chariten[15]) — zu wissen meinte, und weil sich diese Zahl gelegentlich auf späten Bildwerken findet[16]), darf doch nicht bei Euripides argivischer Glaube vorausgesetzt werden, wenn Apollon seinen Orestes (1650) nach Athen sendet, damit er dort *Εὐμενίσι τρισσαῖς* Sühne für den Muttermord leiste. Dieses klare Zeugnis und die kollektive Natur der Göttinnen wehrt auch der Annahme, die mittlere Statue sei ursprünglich allein da, also vom alten Kalamis gewesen. Alles führt vielmehr auf ein gemeinsames Werk beider Künstler, wie schon Klein sah[17]). Da jedoch der von ihm unter anderem deshalb angenommene Skopas des fünften Jahrhunderts auf sehr schwachen Füßen steht (Reisch S. 214f.), ist die Nachricht vielmehr als neues Zeugnis für Kalamis, den Lehrer des Praxias, somit ältern Zeitgenossen des großen Skopas anzuerkennen.

Nicht ebenso zu billigen vermag ich Reischs entsprechende Auffassung (S. 208ff.) der Nachricht über ein Viergespann des Kalamis, die Plinius dem von Praxiteles handelnden Abschnitt seines Erzgießerbuchs (34, 71) einschaltet: habet simulacrum et benignitas eius (des Praxiteles), Calamidis enim quadrigae aurigam suum inposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur. ipse Calamis et alias quadrigas bigasque fecit, equis

14) Dagegen schon Brunn, Gesch. gr. Künstler I S. 320, nur mit ungenügender Kenntnis der Überlieferung.

15) [Preller und] Robert, Gr. Mythol.^{4} I S. 482 A. 2.

16) Amelung a. a. O.

17) Arch. epigr. Mitth. aus Österr. IV 1880 S. 23; Klein, Kunstgesch. II S. 271.

semper[18]) sine aemulo expressis. sed, ne videatur in hominum effigie inferior, Alchimena (Alkmene) nullius est nobilior.

Gewiß liegt es am nächsten, abermals Klein folgend[19]), das Viergespann mit seinem Lenker als gemeinsame Arbeit von Zeitgenossen anzusehen, und da so spätes Lob unübertrefflicher Pferdebildung auf einen Künstler der Übergangszeit schlecht zu passen scheinen kann, statt seiner den mutmaßlichen Enkel einzusetzen, der wirklich mit dem berühmten Praxiteles zusammenwirken konnte. Aber das war nicht, wie Reisch will, die Meinung des Plinius oder seiner unbekannten Quelle. Von der Güte des Praxiteles konnte hier nur sprechen, wer dem in Rede stehenden Kalamis keine der praxitelischen halbwegs ebenbürtige Menschengestalt zutraute. Grund hierzu gab aber nur der alte Meister, dessen Statuen, besonders der aufs Kapitol übertragene Apollonkoloß — von Plinius freilich nur anderswo ohne Künstlernamen erwähnt — dem Kennerurteil noch etwas „härter" erschienen als die myronischen (S. 84 f.). Und diesen früheren Kalamis kennen wir auch als Pferdebildner wenigstens durch die zwei Reiter, die mit dem Viergespann von Onatas das olympische Weihgeschenk des Hieron ausmachten (S. 41). Einem Autor wie Plinius tritt nicht zu nahe, wer ihm zutraut, er habe die Quadriga des ihm unbekannten Onatas seinem Mitarbeiter gutgeschrieben, vielleicht gar dessen zwei Reiter zu einer Biga zusammengespannt. Doch auch wirkliche Zweigespanne eines Kalamis brauchen nicht dem jüngeren zu gehören. Denn solche liefen bekanntlich schon im sechsten und fünften Jahrhundert an den Panathenäen, wie Reisch genau nachweist (S. 216). Um dieses Argument dennoch aufrechtzuhalten folgert er aus der lückenhaften Überlieferung, daß die Weihung solcher statuarischer Gruppen in vorhellenistischer Zeit auf den olympischen Agon beschränkt war, zu dem die Synoris erst 408 zugelassen wurde. Allein auch davon abgesehen gab es schon früh noch andere Anlässe, plastische Gespanne aufzustellen, wie das Weihgeschenk der Athener für den kleisthenischen Sieg über Böoter und Chalkidier (S. 60ff.), das Gespann des Amphiaraos im Argiveranathem

---

18) Über die Lesart des Bambergensis und was Traube sowie ihm folgend E. Sellers daraus gemacht hat, vergl. Reisch S. 216 A. 44.

19) Arch.-epigr. Mitth. a. a. O. S. 8; Klein, Praxiteles S. 24.

und wenigstens das eine Kyrenäische zu Delphi lehren[20]). Niemand kann leugnen, daß bei irgend einer Gelegenheit auch einmal das alte epische Zweigespann, das im griechischen und ungriechischen Osten wie in Italien lange gebräuchlich blieb, vom ältern Kalamis darzustellen war. Was aber das überschwängliche Lob seiner Rosse bei Plinius, Properz und Ovid[21]) betrifft, so wird es auch für uns weniger unglaublich, wenn sich herausstellt, daß der Künstler bis dicht an oder gar in die Bauzeit des Parthenon wirkte (S. 47; 81). Es hat zudem sein vollgültiges Seitenstück in der Begeisterung für Myrons Kuh, die Plinius vor allen anderen Werken dieses Künstlers, Ovid mit den Pferden des Kalamis in einem Distichon zusammennennt[22]). Endlich besteht kein Grund, die Alkmene — deren kritische Anfechtung Reisch trefflich abweist (S. 235) — dem jüngern Homonymen gutzuschreiben, wovon erst später zu handeln ist (S. 52).

Also bleibt der Kalamis dieser Pliniusstelle, so wahrscheinlich als bei diesem Autor etwas sein kann, der alte. Wie aber steht es dann um den Praxiteles, der für sein Gespann den Lenker schuf? Ihn gegen Plinius mit Klein für den Ahn des berühmtesten Homonymen zu halten, liegt wohl immer noch am nächsten. Zwar muß Reisch (S. 209) zugestanden werden, daß auch dieser Großvater einen Stoß erhielt, als ein Epigraphiker wie Köhler die *γράμματα Ἀττικά* — nicht einmal *ἀρχαῖα* sagt hier Pausanias — an der Wand bei der Iakchosgruppe für einen archaisierenden Künstlervermerk der Kaiserzeit erklärte und ernste Gründe beibrachte, dieses Werk dem großen Praxiteles zu belassen[23]). Auch die platäische Hera könnte, infolge der wiederholten Zerstörungen der Stadt, erst viel später als ihr Tempel errichtet worden sein[24]). Immerhin sind das Anzeichen genug, um mit der an sich durchaus glaublichen Existenz des Großvaters Praxiteles ernstlich zu

20) Pausan. 10, 13, 5 und 15, 6, mit Anmerkung von Frazer; vgl. unten S. 99.

21) Properz 3, 9, 10 (4, 8, 10); Ovid, ex Ponto 4, 1, 33.

22) Ovid a. a. O.; Plinius, 34, 57. Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 128 f.; Jul. Lange, Darst. des Menschen in der ält. gr. Kunst S. 117 ff.

23) Pausan. 1, 2, 4, vgl. 6, 19, 6; U. Köhler in den Mitth. d. d. arch. Inst. IX 1884, S. 79 ff.; dagegen Robert, Arch. Märchen S. 62; Klein, Praxiteles S. 20 ff.

24) Die Tatsachen bei Klein, Praxiteles S. 24 ff.; vgl. Reisch S. 249.

rechnen. Sie ist gewiß annehmbarer, als die Meinung des Plinius über den Wagenlenker, selbst in der Fassung von Urlichs dem Ältern, daß er nämlich wirklich erst im vierten Jahrhundert die Stelle einnahm, die auf dem Viergespann des Kalamis leer geblieben war[25]). Auch darauf ist noch zurückzukommen (S. 63).

Sollte aber Reisch trotz allem recht haben und der konfuse Kompilator der naturalis historia von einem Viergespann des zweiten Kalamis in einem Tone sprechen, der besser auf dessen Großvater paßt, dann erhöbe sich eine weitere Frage, auf die mich in diesem Zusammenhange Wolters hinführt. Skopas, Praxiteles und Praxias als jüngere Mitarbeiter, das heißt in der Regel Schüler eines wenig beachteten Meisters, das ist wirklich etwas viel des Guten. Solchen Reichtum suchte ich vor Jahren, unter Voraussetzung des einen alten Kalamis, wenigstens etwas einzuschränken, indem ich nach dem Vorbilde von Zeuxis-Zeuxippos und Kleiton-Polykleitos[26]) Praxias als Koseform zu Praxiteles erklärte[27]). Reisch erwägt dasselbe für die Künstler des vierten Jahrhunderts, um es mit guten Gründen abzulehnen (S. 211 f.). Wie aber, wenn der Gedanke schon den antiken Kennern gekommen wäre, als sie vor jenem Viergespann standen, sei es, daß sie auch die von mir vorgeschlagene onomatologische Gleichung wagten, sei es, daß etwa der Erhaltungszustand der Künstlerinschrift den berühmtern Namen statt Praxias zu lesen erlaubte?

Auch die weitere Beweisführung Reischs gibt zu mancherlei Einwänden Anlaß. Mit größter Wahrscheinlichkeit identificiert er den plinianischen Ciselleur Kalamis, nach dem zögernden Vorgange Kleins, mit dem Lehrer des Praxias. Aber er verkennt, so nahe er dieser alten Einsicht[28]) kommt (S. 227), daß Plinius den bereits 33,156 und 34,37 erwähnten Kleinkünstler von dem

---

25) Urlichs, Observationes de arte Praxitelis, (Gratulationsschrift für Fr. Thiersch, Würzburg 1858) S. 11; Brunn, Kl. Schriften II S. 73.

26) Diesen hübschen, allbekannten Fund Kleins (Arch.-epigr. Mitth. a. Österr. VII 1883 S. 75, Kunstgesch. II S. 143) hat neuerdings Westermann noch einmal gemacht, in Class. Review XIX 1905 S. 323

27) Mitth. d. d. arch. Inst. Rom II 1887 S. 107 A. 54. Dagegen schon Klein, Praxiteles S. 24 f.

28) Zuletzt Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik[4] II S. 484 mit S. 491 A. 34, gegen die Gleichsetzung beider bei Brunn, Gesch. gr. Künstler I S. 128 und anderen.

Bildhauer seines Exkurses zum Praxitelesabschnitt (34,71), wie wir zu sehen glaubten dem des fünften Jahrhunderts, ausdrücklich unterscheidet, indem er 36,36 eine Marmorarbeit caelatoris illius anführt. Es war ein APOLLON in den servilianischen Gärten, wo nach Reischs Beobachtung (S. 229) auch sonst Werke des vierten Jahrhunderts, von Skopas und Praxiteles, aufgestellt waren[29]). Aber gegen die daran geknüpfte grundsätzliche Verwertung des MARMORS als Erkennungszeichen des spätern Meisters (S. 229) ist Einspruch zu erheben. Erscheint auch bei den Argivern und Ägineten, bei Pythagoras und Myron Erz als der bevorzugte, maßgebende Stoff, so wird es doch Bildhauer, die sich geweigert hätten, im Bedarfsfall auch das billigere, so trefflich vorhandene Steinmaterial zu bearbeiten, in Hellas kaum je gegeben haben. Schon für Dipoinos und Skyllis ist neben Metall und Holz Marmor überliefert und sicher nicht anzutasten[30]). Die alten samischen und äginetischen Erzgießer haben gewiß auch die gleichzeitigen Marmorwerke auf ihren Inseln geschaffen. Den bronzenen Tyrannenmördern des Kritios und Nesiotes tritt als Arbeit ihrer Werkstatt oder mindestens ihrer Schule der Marmorknabe auf der Akropolis[31]), den Goldelfenbein- und Erzstatuen des Pheidias die marmorne Urania[32]) zur Seite u. a. m.

Überhaupt läßt sich meines Erachtens die Scheidung nicht entfernt zu so großem Vorteil des wiederentdeckten jüngeren Meisters durchführen wie es Reisch versucht hat, nicht ohne auf Einschränkungen gefaßt zu sein (S. 268). Die Hauptmasse der überlieferten Werke wird im Verlaufe dieser Untersuchung für den Kalamis des fünften Jahrhunderts zurückgefordert. Am wahrscheinlichsten dünkt mich die Urheberschaft des Enkels für den von Reisch mit Scharfsinn erschlossenen [IPHI]ros der stadtrömischen

29) Plinius 36, 23 und 25, vgl. noch 36, 36.

30) Wie noch Robert bei Pauly und Wissowa, Realencyclop. V S. 1160 tat, allerdings zugunsten geringerer Steinsorten. Anders z. B. Furtwängler, Beschr. d. Glyptothek S. 50.

31) Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 461; Bulle, Der schöne Mensch, Altert. Taf. 52; Lechat, Sculpt. attique S. 452 ff.; Hauser in den Mitth. d. d. arch. Inst. Rom XIX 1904 S. 179 Ein Teil der Einwände gegen die Zuschreibung an Kritios und Nesiotes rührt wohl her von der Verkennung des Unterschiedes zwischen diesem Original und der Harmodioskopie.

32) Pausan. 1, 14, 7; Vgl. Plinius 36, 15.

Inschrift, weil sie diesen, gleich wie Plinius den servilianischen Apoll, mit lauter Statuen des vierten Jahrhunderts vereinigt zeigt[33]).

Sehr scheinbar sind auch die Gründe für die Übertragung des sikyonischen ASKLEPIOS von Gold und Elfenbein[34]) auf den jüngern Kalamis (Reisch S. 234 f.). Der Gott war nämlich bartlos dargestellt, wie unter den erwähnten Werken berühmter Meister nur noch in dem von Skopas für das arkadische Gortys gearbeiteten[35]). Aber die zwei Städte, denen sich noch Phlius gesellt[36]), liegen so nahe beisammen, daß Reisch selbst auf den Gedanken einer regionalen Sondergestalt ihres Heilgottes kommt. Und diesen bestätigen die meines Erinnerns anderweit nicht vorkommenden Attribute des sikyonischen Tempelbildes: Pinienzapfen und Skeptron, welch letzterem in Epidauros sogar an der thronenden Goldelfenbeinstatue des Thrasymedes der Knotenstock gegenübersteht[37]). Wenn aber so begründet, dann kann die Bartlosigkeit nicht zugleich kunstgeschichtlich verwertet werden. Ist sie doch sonst, namentlich in den wohlbekannten Heiligtümern des Gottes zu Epidauros und Athen, auch im vierten Jahrhundert meines Wissens unerhört[38]). Daß es örtliche Eigenheiten dieser Art schon früh gab, lehrt für unsern Fall noch wirksamer als der jugendliche Hermes (S. 72) und Herakles der Knabe Zeus des Ageladas in Aigion[39]). Auf diesem Weg ist also über den sikyonischen Asklepios nicht zu entscheiden. Später wird auch er sich eher den Werken des ältern Kalamis anschließen (S. 81).

---

33) Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 481—485; Inscr. gr. Sic. Ital. Nr. 1149 Reisch S. 250 ff.

34) Pausan. 2, 10, 3.

35) Pausan. 8, 28, 1. Derselbe 2, 32, 4 nennt eine Statue des Timotheos in Troizen, obgleich sie die Einheimischen Hippolytos nannten, Asklepios. Vgl. neuerdings Furtwängler, Meisterwerke S. 450 f.; 489; 519 f.; E. Michon in Fond. Piot, Monum. et mémoir. III 1896 S. 59 ff.; Babelon, Acad. d. inscr. Comptes rendus 1904 S. 231 ff.

36) Pausan. 2, 13, 5.

37) Pausan. 2, 27, 2 und die Münzen Imhoof-Blumer und Gardner, Numism. comment. on Pausan. Taf. L, Epid. 3—5 (Journ. of hell. stud. VI 1885 Taf. 55); Svoronos, Athen. Nationalmus. S. 150 f.

38) Die von Furtwängler, Meisterw. S. 489 A. 2 erwähnte epidaurische Figur mit ihrem neuen Hals ist doch ein zu unsicheres Beispiel. Auch Arndt, der sich mit dem Gegenstande beschäftigt, wußte mir kein besseres mitzuteilen.

39) Pausau. 7, 24, 4 mit dem von Svoronos herangezogenen Münzbilde Journ. internat. d'arch. numism. II 1899 S. 302 Taf. 14, 11; Klein, Kunstg. I S. 340.

Um so mehr freue ich mich Reischs Beweisführung annehmen, ja, wie ich hoffe, wesentlich vervollständigen und berichtigen zu können für dasjenige Werk eines Kalamis, das uns, dank zwei Dialogen Lukians, anschaulicher entgegentritt als irgend ein anderes.

II. Die Sosandra nach Lukian und die bisherigen Identifikationsversuche.

Die Vorstellungen von der Sosandra werden seit sechzig Jahren dadurch irregeführt, daß diese Statue, gemäß einem Einfall L. Prellers, mit der von Pausanias erwähnten Aphrodite, dem Weihgeschenk eines Kallias gleichgesetzt zu werden pflegt[1]). Dazu verführte die Gleichheit des Künstlernamens und des Standorts, der Burg von Athen. Diesen bestechenden, jedoch nicht zwingenden Anzeichen setzt Reisch entscheidende Gründe entgegen (S. 242 ff.).

Zunächst der Name an sich. Zwar könnte das von Stephanos dem Byzantier unter *Σωσάνδρα* erwähnte Inselchen bei Kreta nach einer Göttin benannt sein[2]), aber denkbar ist doch auch, entsprechende Lage und Beschaffenheit vorausgesetzt, ein appellativischer Sinn des Ortsnamens, etwa gleich Rettungsplatz. Zwar gibt es ähnliche Götternamen und -beinamen, wie Alexandra, Alexanor, Androphonos, aber gerade Sosandra kommt nirgends vor, geschweige denn bei Aphrodite. Der scharfsinnige Vorschlag Benndorfs, es sei ein Komikerwitz über den Dienst, den die Göttin nach attischem Stadtklatsch durch Zusammenführen des Grubenbarons Kallias mit Elpinike deren verschuldetem Bruder geleistet hatte[3]), läßt Lukian als allbekannt voraussetzen, was sonst kein Zeuge dieser Affaire weiß, noch dazu ohne daß der Schalk ein Wort von dem Spaße verlauten ließe. Alle solche Konstruktionen sind überflüssig, da Sosandra, neben dem häufigeren Sosandros, als

1) L. Preller, Ausgew. Aufsätze, S. 434 f., aus Arch. Zeitg. 1846 S. 543 f. Die sonstige ältere Literatur im Pausanias von Hitzig und Blümner I 1 S. 254 zu 1, 23, 2.

2) So vermutete ich Kyrene S. 44.

3) Benndorf [und O. Hirschfeld], Festschrift zur 50jähr. Gründungsfeier des archäol. Instit. in Rom, Wien 1879 S. 45 f., gebilligt von Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I S. 401 und Murray, Hist. of gr. sculpt.[2] I S. 230.

attischer Frauenname wenigstens einmal überliefert[4]) und danach hinter mancher Soso zu vermuten ist. Damit kehren wir im Grunde zu der Ansicht des alten Hirt zurück, der in der Sosandra eine menschliche Dienerin der Pallas vermutete[5]).

Lukian selbst nennt immer nur den Namen. Aber mittelbar zeigt er, daß er damit keine Göttin meint. Denn in der verteidigenden Nachschrift zu den Eikones (18) führt er als Götterbilder, denen er im ersten Dialog die Smyrnäerin Panthea, die Geliebte des Verus, verglichen hat, nur die vier dort ausdrücklich als solche benannten an: die Aphrodite in Knidos und die in den Gärten, die Hera (des Euphranor) und die Athena (Lemnia des Pheidias[6]). Nur eins schien Petersen[7]) mit Recht beigebracht zu haben, um auch Sosandra unter die Göttinnen einzureihen. An einer spätern Stelle (24) der Verteidigungsschrift erwähnt Lukian unter den Materialien der ins Spiel gebrachten Statuen auch Elfenbein, was hier wie in andern Fällen nur ein abgekürzter Ausdruck für Gold und Elfenbein sein kann. Dies scheint nur für Sosandra zutreffen zu können, da die beiden Aphroditen von Marmor, die Lemnierin und die Amazone des Pheidias von Erz waren. Doch selbst wer sich hieran gebunden erachtet, könnte immer noch glauben, daß die dicht verhüllte Sosandra, an der nur die wenigen bloßen Teile von Elfenbein gewesen sein könnten, in irgend einer von den offenen Säulenhallen der Burg verwahrt worden sei, so gut wie im Opisthodom des olympischen Heraions Geräte mit gleichem Material in wohl noch wetterempfindlicherer Technik eingelegt, die Kypseloslade und der Kranztisch des Kolotes[8]). Aber die wahre Lösung der Aporie ist eine andere. Der syrische

---

4) Kirchner, Prosopogr. Attica II Nr. 13159, aus Bull. de corr. hell. XI 1887 S. 262.

5) A. Hirt, Gesch. d. bild. Künste S. 155, angeführt von Preller a. a. O.

6) Daß Friederichs, Praxiteles S. 25 A. 49 aus dieser Stelle nur versehentlich folgerte, Sosandra sei eine Hera, zeigten Michaelis in der Arch. Zeitg. XXII 1864 S. 190 und Blümner, Arch. Stud. zu Lucian S. 9. Wenn letzterer dennoch S. 11 f. auf Hera zurückkommt, geschah es wohl nur, um zu der heilen Alchimena bei Plinius n. h. 34, 72 die Coniectur Alalcomeneis zu machen. Vgl. S. 10; 52. Blümner hat seinerseits den Gedanken Petersens an Aphrodite überhaupt und an die Pandemos insbesondere S. 10 gut widerlegt. Vgl. Reisch S. 243 A. 140.

7) Nuove memorie dell' inst. archeol. S. 100, gebilligt von Blümner a. a. O. S. 8 und Weizsäcker in den Jahrb. f. Philol. CXXXIII 1886 S. 19.

8) Dion Chrys. 11,45, I S. 127 Arnim; Pausan. 5, 17, 3; 20, 1.

Journalist, dessen Kunstkennerschaft überhaupt kaum so frisch aus der Anschauung geschöpft war, wie er den Leser glauben zu machen weiß, wird sich, zumal fern in Antiochia, wo er etwa 163 n. Chr. die kaiserliche Maitresse umschmeichelte[9]), der mit ihr verglichenen Kunstgebilde im Original so gar genau nicht entsonnen und in jener summarischen Übersicht der Stoffe den



Abb. 1. Göttin von einem archaistischen Reliefpfeiler, Athen, S. 18, A.



Abb. 2. Aphrodite von der Basis eines Kandelabers im Vatikan, S. 18, B.

vielberufenen des olympischen Zeus und der Athena Parthenos versehentlich auf die lemnische übertragen haben. Auch sonst „stellt in Lukians Phraseologie 'Goldelfenbein' sich automatisch dort ein, wo er von Götterbildern spricht“, sodaß er, beim Worte genommen, solche Werke des Myron und Praxiteles, die doch sonst niemand kennt, bezeugen würde[10]).

Bisher ist wenig mehr gegeben, als eine Zusammenfassung

---

9) U. v. Wilamowitz, Griech. Literatur (Kultur d. Gegenwart I 8) S. 172; R. Helm, Lucian u. Menipp S. 356.

10) So Reisch S. 245 unter Hinweis auf Lukian, Gallos 24 und über die Geschichtsschreibung 51. Aus ersterer Stelle hatte Petersen in den Nuove memorie S. 101 wirklich auf sonst unbekannte Werke des Myron und Praxiteles geschlossen.

der Argumentation von Reisch, wonach die Sosandra ein Frauenbildnis der Akropolis war. Schon dies spricht für den Ansatz ins vierte Jahrhundert, da die früheren Zeiten dort nur namenlose Koren zu kennen scheinen. Entscheidend bestätigt wird



Abb. 3. Hestia Giustiniani, S. 18, C.



Abb. 4. „Aspasia" in Berlin, S. 18, D.

dieses Ergebnis durch die von Lukian beschriebenen Eigenschaften der Statue. Nur müssen sie modernen Mißdeutungen noch vollständiger abgerungen werden, als durch Reisch geschehen ist.

Bei dem Versuche dies nachzuholen, empfiehlt es sich, für diejenigen, welche dieses Werk dem ältern Kalamis zuzuschreiben fortfahren sollten, Rücksicht auf die Bildwerke zu nehmen, die

mit größerer oder geringerer Entschiedenheit als Kopien oder Verwandte davon in Anspruch genommen wurden. Es sind meines Erinnerns folgende Vorschläge gemacht:

A. (Abb. 1) Die Göttin auf dem Oberteil eines fein archaistischen Reliefpfeilers in Athen, die sich nach dem bärtigen Hermes Kriophoros der Nachbarseite umsieht, wurde hauptsächlich von Overbeck als freie Nachbildung angesehen, im Hinblick auf den widdertragenden Hermes des Kalamis in Tanagra, der doch sicher bartlos war[11]).

B. (Abb. 2) Die Aphrodite an der Basis eines von den tiburtiner Kandelabern im Vatikan nannte vor Jahren nach einem Hinweis Bernoullis Furtwängler Sosandra[12]).

C. (Abb. 3) Die „Hestia" Giustiniani-Torlonia erinnerte zuerst Conze an die Schilderung der Eikones, worin ihm andere folgten[13]).

D. (Abb. 4) Die schöne Verhüllte, der Amelung so glücklich den Berliner „Aspasiakopf" aufgesetzt hat, nach meinem Eindrucke schwerlich die mütterliche Demeter, sondern schon nach der Tracht eher eine stolze herbe Braut, wird keineswegs von ihrem Entdecker, wohl aber von Klein (als Demeter) und Patroni (als Aphrodite) kurzerhand für Sosandra erklärt[13a]).

---

11) Unsere Abb. 1 statt nach der allzufeinen Annali dell' inst. arch. XL, 1869 Taf. K nach Overbeck, Gesch. gr. Plast.[4] I S. 278 f., der trotz den treffenden Einwänden von [Friederichs-]Wolters, Gipsabg. ant. Bildw. Nr. 419 die Beziehung auf Kalamis festhält. Neu abgebildet bei Svoronos, Athen. Nationalmuseum Taf. 23, S. 97 ff. Vgl. unten S. 72.

12) Furtwängler in Roschers Lexik. d. Mythol. I S. 412 (daher die Abb. 2); Bernoulli, Aphrod. S. 63. Einspruch erhob ich in der S. 22 A. 31 citierten Recension, dann auch Hauser, Neuatt. Rel. S. 169 und soeben Patroni, Sosandra S. 15 f. (vgl. Anm. 13a) Doch dürfte er Furtwängler Unrecht tun mit der Annahme, dieser halte auch neuerdings an seiner Vermutung fest.

13) Conze, Beitr. z. Gesch. gr. Plast. S. 18; vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 115 f.; Klein, Kunstgesch. I S. 390. Unsere Abb. 3 nach Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 491; vgl. Kl. Skulpturenschatz Nr. 572; Bulle, Der schöne Mensch, Altert. Taf. 48.— Replik vom Kolosseum im städt. Antiquarium abg. Notizie d. scavi 1895 S. 229 (S. Reinach, Répert. de la stat. II S. 644, 8), vgl. Helbig, Führer[2] Nr. 728 und Kekule von Stradonitz, gr. Skulptur S. 77 (dort irrig ins Thermenmuseum versetzt). Eine dritte erwähnt Amelung in dem Anm. 13a citierten Aufsatz S. 188 A. 2.

13a) Amelung in den Mitth. d. d. arch. Inst. Rom XV 1900 Taf. 3—4, S. 181 ff. und Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XIII S. 172 f.; Kekule von Stradonitz, Gr. Skulptur S. 139; Klein, Kunstg. I S. 391 f. (Demeter, aber dennoch Sosandra);

E. Die Göttin aus Cherchel, die von Kekule ganz nahe zu Pheidias stellt und auf Grund des eleusinischen Reliefs zweifelnd Demeter nennt[14]), und die ich ihres leisen Lächelns wegen heute noch im Verdacht habe, Aphrodite zu sein, wurde von mir gelegentlich Sosandra getauft[15]).

F. Die „Venus genetrix“, die mir noch immer wahrscheinlich auf die Gartenaphrodite des Alkamenes zurückzugehen scheint, hat Winter im allgemeinen mit der lukianischen Schilderung verglichen[16]).

Diese Gestalten vor Augen verhören wir unsern einzigen Zeugen über Sosandra. In dem Gesuch um Protektion, dem Lukian die elegante Form des Dialogs Eikones gab, tritt Lykinos auf, nachdem er die ihm noch unbekannte Smyrniotin Panthea mit großem, auch militärischem Gefolge an öffentlichem Orte promenieren gesehen[17]), und will, ganz begeistert, einem Freunde das Bild ihrer Schönheit aus Teilen berühmter Meisterwerke zusammenfügen (6). Zu den Formen des Kopfes tragen bei die Aphroditen von Knidos und in den Gärten, die Lemnierin und die Amazone des Pheidias, die auch den Hals liefert, während die

Patroni, Sosandra, Sonderdruck aus den (hier noch nicht eingetroffenen) Rendiconti dell' accad. di archeolog. di Napoli 1905 (Kalliasaphrodite). — Brautkleidung z. B. Benndorf, Vorlegebl. 1888 Taf. 8, 1; 9, 3a und besonders ähnlich die „Deianeira“ des Pariser Vasenbildes Arch. Zeitg. XX 1862 Taf. 168 S. 323 (O. Jahn), J. Harrison, Proleg. to gr. relig. S. 435, S. Reinach, Rép. d. vas. I S. 393, 4 (darauf hat mich Herr John Marshall in Lewes hinzuweisen die Güte gehabt). Vgl. auch die Hera der köstlichen polychromen Schale in München, Furtwängler u. Reichhold, Gr. Vasenmal. Taf. 65 S. 24 mit Hinweis auf unsere Statue.

14) Kekule von Stradonitz, Copien einer Frauenstatue a. d. Zeit des Phidias, 57. Progr. zum Winckelmannsfeste Berlin 1897, und Gr. Skulptur S. 145f. Die Statue von Cherchel vorher bei Gauckler, Musée de Cherchel Taf. 5. Vgl. M. Ruhland, Eleusin. Göttinnen S. 11ff., gegen dessen allzubestimmte Deutung auf Demeter Wolters in den Neuen Jahrbüchern f. Altert. V 1902 S. 738.

15) Neue Jahrbücher für kl. Altert. V 1902 S. 207; vgl. unten S. 98.

16) Winter im 50. Progr. zum Winckelmannsfeste Berlin 1890 S. 121. Gegen Alkamenes jetzt am ausführlichsten S. Reinach, Rec. de têtes ant. S. 90ff. und in der Rev. arch. 1905 I S. 397. Eine Hauptrolle spielt bei ihm eine kleine Replik mit schematisch gearbeitetem Nackenhaarschopf, der quasiarchaisch aussieht. Wie wenn dergleichen nicht öfter vorkäme. Ein Beispiel bei Amelung, Sculpt. d. Vatic. I S. 207. Für Alkamenes außer Furtwängler immer noch Michaelis in Springers Handb.[7] I S. 232 mit Liter.; Klein, Kunstg. II S. 211ff. Abbildungen unten S. 57 A. 17.

17) *Εἰκόνες* 2; 8; 10.

Hände wieder dem alkamenischen Werk entlehnt werden. *ἡ Σωσάνδρα δὲ καὶ ὁ Κάλαμις αἰδοῖ κοσμήσουσιν αὐτήν, καὶ τὸ μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς ὥσπερ. τὸ ἐκείνης ἔσται. καὶ τὸ εὐσταλὲς δὲ καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς παρὰ τῆς Σωσάνδρας, πλὴν ὅτι ἀκατακάλυπτος αὕτη ἔσται τὴν κεφαλήν.* Nachdem also zuvor, mit diskretem Hinweis auf das Liebesglück des Kaisers (22) zwei ihre Schönheit mehr oder weniger offen zur Schau tragende Aphroditegestalten und als Gegengewicht das Mannweib sowie die unnahbare Pallas, die auch wir kennen, herangezogen worden waren, bedarf es eines Werkes, das zum Bilde der Panthea den allgemeinen Habitus einer zugleich liebenswürdigen und korrekten Dame im Straßenkleide hinzutut.

Sosandras Miene belebt ein Lächeln. Aber es ist nicht das sieghafte, Liebe erregende und verheißende, wie es Lukian — oder ein Nachahmer[18])? — in den Erotes (13) an der Knidierin sieht: *ὑπερήφανον καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα.* Gemäß der *αἰδώς*, dem edlen, züchtigen, aber keineswegs „verschämten“[19]), vielmehr die gleichfalls *αἰδώς* benannte Ehrerbietung[20]) weckenden Anstande Pantheas ist ihr Lächeln *σεμνόν*, ihrer Würde entsprechend, sowie *λεληθός*, das heißt hier nicht unbewußt[21]), sondern verborgen, zurückgehalten, reserviert; „würdig und leise“ übersetzte Preller, „auguste et discret“ Collignon[22]). Erst im Gespräche tritt es mit offener Heiterkeit hervor, wo die Dame *μειδιάσασα* ihre schönen Zähne weist (8). Schon die Miene zeichnet die Tugenden ihrer Seele, die der Mitunterredner „Polystratos“ (natürlich ein Offizier des Verus), dem Lykinos ausmalt: *τὸ ἥμερον καὶ φιλάνθρωπον καὶ μεγαλόφρον καὶ σωφροσύνη* (11) oder *χρηστότης* und *φιλανθρωπία* (19), Freiheit von *τῦφος* (21) u. a. m. Solch ein reserviert liebenswürdiges Lächeln an der tiefernsten, fast traurigen „Hestia“ Giustiniani (C) und der unnahbar herben amelungschen Figur (D) zu sehen, vermag nur der unbeugsame Entschluß, in

---

18) R. Helm, Lucian und Menipp S. 353.

19) So Brunn, Gesch. gr. Künstler I S. 130, vgl. Gr. Kunstgesch. II S. 255; Oberbeck, Gesch. gr. Plast.[4] I S. 283.

20) Z. B. Lukian, *δραπέται* 12; 14.

21) Abermals Brunn (und Overbeck) a. a. O., wohl im Hinblick auf Lukian, Erotes 13, wo die Knidierin *λεληθότως* die Hand vor die Scham führt. Dagegen richtig Patroni a. a. O. S. 17 Anm., freilich mit einer Definition des „verborgenen“ Lächelns, die auf die strengernste Aspasia passen muß; vgl. S. 19 A. 13a.

22) Preller a. a. O. (oben S. 12 A. 1) S. 434; Collignon, I S. 401.

diesen Statuen die Vielgesuchte um jeden Preis zu finden[23]). Eher paßt zu den lukianischen Worten das Lächeln des hierfür besser erhaltenen Berliner Exemplars der Göttin von Cherchel (E) und das der „Genetrix“ (F).

Dieser Anmut und Würde des Ausdrucks entspricht Sosandras Kleidung. Sie ist *εὐσταλής*, wie das Himation der würdevoll auftretenden (*σεμνοί*) Philosophen bei demselben Schriftsteller[24]), das heißt wohlgefaltet, elegant drapiert, aber auch *κόσμιος*, das ist nicht etwa zierlich, sondern ordnungsgemäß, anständig, züchtig[25]), der Gegensatz von hetärenhaft, der rechte habitus matronalis[26]).

Nur die Verhüllung des Hauptes, wie sie das alte Bildwerk aufwies, wird der griechischen Maitresse des Kaisers erlassen, so gewöhnlich sie bei Matronen, zumal bei römischen, der Zeit war[27]). Als Gegensatz von *ἀκατακάλυπτος*, das in ganz gleichem Sinne Paulus gebraucht[28]), genügt aber keineswegs das, was die Aphrodite der Kandelaberbasis (B) und die „Genetrix“ (F) trägt, ein breites Haarband oder ein Kekryphalos, den Epigramme treffend bloß *κόμας σφιγκτῆρα* oder *χαίτας ῥύτορα* nennen[29]), sondern nur eine Kalyptra, ein größeres oder kleineres Umschlagtuch, das schon bei Homer gleich dem Kredemnon vom Kopfe herabwallt[30]) und bei Lukian (Herodotos 4) in dem Gemälde Aëtions der Braut Roxane durch einen Amorin herabgezogen wird.

Aber was für ein Kleidungsstück beherrschte die Erscheinung der Göttin und der Dame? Das lehrt unzweideutig Lukians Ausdruck *ἀναβολή*, Umwurf. Zwar wurde er bisher, soweit ich sehe,

23) So Klein und Patroni, oben S. 18f. A. 13 und 13a. Dagegen z. B. S. Reinach, Rec. de têtes antiq. S. 22 zu der guten photographischen Abbildung des Hestiakopfes: „expression grave et même triste“, und zur „Aspasia“ Amelung in den Mitth. a. a. O. S 186 „das ernste stille Antlitz mit dem strengen Ausdruck“.

24) Lukian, *ἐπὶ μισθῷ συν.* 25. Mehr Analogien S. 22.

25) Preller: „Zierlichkeit und Sittsamkeit“; Brunn: „das Wohlgeordnete und Anständige“; irrig dagegen Collignon: „l'arrangement léger et gracieux de ses vêtements“ und schon Bernoulli, Aphrodite S. 62 „das Wohlgeordnete und Schmucke“.

26) Marquardt, Privatleben der Römer² S. 573ff.

27) Plutarch, Aet. Rom. 14, p. 276 A: *συνηθέστερον . . . ταῖς . . . γυναιξὶν ἐγκεκαλυμμέναις προϊέναι.*

28) 1. Korinth. 11, 5; 13.

29) Anthol. Palat. 6, 206, 5; 207, 2, beides citiert von Suidas u. d. W. *κεκρύφαλος*.

30) Meine Beitr. z. Gesch. d. altgr. Tracht S. 124f.

fast immer mit Gewandung im allgemeinen übersetzt. Auch ich, dem das Richtige schon vor Jahren im Zusammenhange der Trachtstudien klar war und sein mußte[31]), bildete mir später, zugunsten jener Identifikation (E), ein, unter *ἀναβολή* den sogenannten dorischen Chiton, besser Peplos, verstehen zu dürfen, der ja wenigstens in seiner ursprünglichen Form nichts als ein *ἱμάτιον*[32]) nach Art des Männermantels, das heißt ein großer Plaid war. Er wurde jedoch wenigstens mit Nadeln festgesteckt, nicht einfach umgeworfen. Dem gegenüber sind *ἀναβολή, ἀναβάλλεσθαι* die klassischen Termini für den lose herumgeworfenen Mantel, die Tracht vor allem des freien Hellenen, wie sie uns seit dem sechsten Jahrhundert in ungezählten Darstellungen vor Augen steht. Einige bekannte Stellen wörtlich anzuführen wird nicht unnütz sein. Nach Platons Theaetet 175E versteht der Unfreie nicht *ἀναβάλλεσθαι ἐπιδέξια ἐλευθερίως*, nach Protagoras 342C tragen die Lakonizonten *βραχείας ἀναβολάς*, nach Demosthenes von der Truggesandtschaft § 251 stellte die bekannte Statue zu Salamis den Solon dar in dem zurückhaltenden *σχῆμα*, nämlich *εἴσω τὴν χεῖρα ἔχοντα ἀναβεβλημένον*. Dieser alte Sprachgebrauch ist dem Atticisten Lukian durchaus lebendig. Im Timon 54 erscheint der Philosoph Thrasykles *τὸ σχῆμα εὐσταλὴς καὶ κόσμιος τὸ βάδισμα καὶ σωφρονικὸς τὴν ἀναβολήν*, im Hermotimos 18 sehen wir die Stoiker *κοσμίως βαδίζοντας, ἀναβεβλημένους εὐσταλῶς*. Doch ähnlich zeigen sich auch musenartige Gestalten wie im Fischer 12 die Scheinphilosophie, überhaupt coquett hergerichtet *οὐδὲ τοῦ ἱματίου τὴν ἀναβολὴν ἀνεπιτηδεύτως περιστέλλουσα*. Nach ihr erblickt Lukian (13) die echte Philosophie, *τὴν κόσμιον, τὴν ἀπὸ τοῦ σχήματος*, und um sie herum andere Truggestalten *ὁμοίας . . . τό τε σχῆμα καὶ τὸ βάδισμα καὶ τὴν ἀναβολήν*. Endlich im Traumbild 6 kommt zu ihm mit der handfesten, rüstig gegürteten Techne die feine Dame Paideia, *μάλα εὐπρόσωπος καὶ τὸ σχῆμα εὐπρεπὴς καὶ κόσμιος τὴν ἀναβολήν*. Dieser Reihe von Schilderungen gliedert sich die der Sosandra-Panthea so genau an, daß auch ihre *ἀναβολή* nur in dem echten altattischen Sinne verstanden werden kann.

31) Zeitschr. f. österr. Gymn. 1886 S. 681f.

32) So Herodot 5, 87; *ἱματίδιον* heißt das lakonische Mädchenkleid in den Grammatikercitaten bei Böhlau, Quaest. de re vestiaria S. 79ff., vgl. meine angef. Beitr. S. 8 A. 20.

Also in den großen Mantel eingehüllt war die Statue des Kalamis, was sich für das Vorbild einer im Freien erscheinenden Dame von solcher Stellung damals wohl von selbst verstand. Dieses Gewand, kein besonderes kleines Kopftuch (wie bei C und E) bedeckte Sosandras Haupt. Es selbst oder der Chiton verdeckte auch die Arme, sonst wäre dem Leser das λευκώλενος kaum erlassen. Nur die Hände denkt sich Lukian frei, da er sie dicht vorher der Alkamenesaphrodite entnimmt und weiterhin (16) beide eine Buchrolle halten läßt, etwa wie es eine gleichfalls ins Himation eingehüllte Muse der Basis von Mantinea tut[33]). Doch so wenig als dieses Attribut braucht die Sichtbarkeit beider Hände der Sosandra entnommen zu sein. Diesem Bild entspricht unter den aufgeführten Gestalten nicht einmal die archaistische Relieffigur (A), der das Obergewand nur vom Haupt über den Rücken hinabhängt; das ist keine ἀναβολή. Solche zeigt nur die „Aspasia“ (D), diese aber wieder gar zu dicht und so sparsam einfach, daß sie dem Sophisten für die Maitresse des eleganten Verus kaum εὐσταλής genug erschienen sein dürfte, mag auch eine römische Dame ungefähr gleicher Zeit den Typus würdig erachtet haben, für ihr Bildnis verwandt zu werden.

Dies ist offenbar auch die Meinung von Reisch (S. 246). Nur möchte er zuweit gegangen sein, als ausreichende Vorbilder erst Gewandstatuen des vierten Jahrhunderts anzuerkennen. Daß recht wohl die Stilstufe des alten Kalamis in Betracht kommen kann, lehrt uns Lukian alsbald durch die ergänzende Heranziehung der polygnotischen Kassandra oder dieses Künstlers im allgemeinen zur Veranschaulichung der Draperie Pantheas (7), auf die noch zurückzukommen sein wird. Entscheidend ins vierte Jahrhundert hinab führt erst die Verknüpfung der bisher besprochenen Stelle mit der zweiten, über die Reisch zu schnell hinweggeht (S. 246).

Im dritten Hetärengespräche berichtet Philinna der besorgten Mutter, bei der sich der Liebhaber der Tochter, Diphilos beklagte, sie habe den Abend zuvor beim Symposion trunken getanzt und sich mit seinem Freunde Lamprias Zärtlichkeiten erlaubt, wie sich die Sache wirklich zutrug; etwa wie folgt. „Diphilos begann Thais, der Geliebten des Lamprias, den Hof zu machen, küßte sie gründlich

33) Roschers Lexik. d. Mythol. II S. 3251.

ab und tuschelte ihr gar Dinge ins Ohr, bei denen sie lächelnd nach mir herübersah. Als dann des Lamprias Ankunft die Intimität gestört hatte, nahm ich doch neben Diphilos Platz, um ihm keinen Vorwand zur Klage zu geben. Aber Thais ließ keine Ruhe und *ἀναστᾶσα ὠρχήσατο πρώτη ἀπογυμνοῦσα ἐπὶ πολὺ τὰ σφυρὰ ὡς μόνη καλὰ ἔχουσα, καὶ ἐπειδὴ ἐπαύσατο, ὁ Λαμπρίας μὲν ἐσίγα καὶ εἶπεν οὐδέν, Δίφιλος δὲ ὑπερεπῄνει τὸ εὔρυθμον καὶ τὸ κεχορηγημένον, καὶ ὅτι εὖ πρὸς τὴν κιθάραν ὁ πούς καὶ τὸ σφυρὸν ὡς καλὸν καὶ ἄλλα μυρία, καθάπερ τὴν Καλάμιδος Σωσάνδραν ἐπαινῶν, ἀλλ' οὐχὶ Θαΐδα, ἣν καὶ σὺ οἶσθα συλλουομένην ἡμῖν οἵα ἐστί. Θαῒς δὲ οἷα καὶ ἔσκωψεν εὐθὺς ἐς ἐμέ· Εἰ γάρ τις, ἔφη, μὴ αἰσχύνεται λεπτὰ ἔχουσα τὰ σκέλη, ὀρχήσεται καὶ αὐτὴ ἐξαναστᾶσα. τί ἂν λέγοιμι, ὦ μῆτερ; ἀνέστην γὰρ καὶ ὠρχησάμην. τί γὰρ ἔδει ποιεῖν; ἀνασχέσθαι καὶ ἐπαληθεύειν τὸ σκῶμμα καὶ τὴν Θαΐδα ἐᾶν τυραννεῖν τοῦ συμποσίου;*

Also die nach Diphilos angelnde Thais tanzt ein wenig frech, indem sie die Fußknöchel höher entblößt, als einer manierlichen Grisette in Herrengesellschaft ansteht. Dies betont zum Schlusse nochmals die Herausforderung an die Nebenbuhlerin, ihre *σκέλη* doch auch nicht geheim zu halten. Aber von einer „etèra svelante mezza la sua nudità nella danza“ wie Patroni will[34]), würde die eifersüchtige Philinna ähnlich starke Ausdrücke gebrauchen. Solch kecken Tanz nun preist der neue Verehrer, als ob er die Sosandra des Kalamis vor sich hätte und nicht die Thais, wie sie die Mutter aus dem gemeinsamen Bade kennt. Die Berufung auf dieses, wo sich sicher nicht bloß Dirnen nackt zeigten, kehrt wieder im Hetärendialog 11,4 in Bezug auf die sonst durch Toilettenkünste verborgenen Körpermängel einer alternden Buhlerin. Wäre der Sinn an unserer Stelle genau derselbe, dann müßte das verglichene Bildwerk der Sprecherin als ein Muster unverhüllter Schönheit gelten, und da es nach den Eikones das Gegenteil war, hätte der unpassende Vergleich den Zweck, Philinnas Halbbildung lächerlich zu machen, wie Blümner annahm[35]). Allein solch ein Charakterzug fügt sich weder in die besondere Situation, noch überhaupt in die Ethopoiie der lukianischen Hetären, die

34) S. 18 der oben S. 19 A. 13a citierten Abhandlung.
35) Blümner, Arch. Studien zu Lucian S. 13f.

meines Erinnerns von Dingen, welche über ihren Horizont gehen, nirgends reden. Die im Bad erworbene Kenntnis der Mutter kann sich nur oder wenigstens in erster Reihe auf das beziehen, was Diphilos an Thais preist, auf die Bewegungen und Formen, die beim Tanze zum Vorschein kamen. Und zwar wird das ganz unmittelbar zutreffen, selbst wenn es nicht ausdrücklich zu belegen sein sollte, daß junge lustige Weiber im Bad ein wenig tanzten, wie die Männer turnten und Ball spielten[36]).

Aber der Vergleich mit Sosandra soll nicht dieselben Dinge betreffen, er soll vielmehr, wie noch Patroni und Reisch mit Brunn annehmen, der frech tanzenden Hetäre nur im allgemeinen, mit letzterem zu sprechen, die „anstandsvolle, keusche und züchtige Haltung" der Statue gegenüberstellen[37]). Auch ich fühlte mich, so lang ich sie für das Werk des alten Kalamis hielt, zu dieser Ausflucht gedrängt. Doch fügte ich in der ursprünglichen Fassung dieses Aufsatzes hinzu, daß der Vergleich an diesem Orte „ein nicht ganz glückliches Selbstcitat der Eikones sei und ohne deren Kenntnis wirklich irreführen könnte". Denn wer unsere Stelle unbefangen für sich allein betrachtet, der kann nicht anders als alles, was Diphilos idealisierend an der kecken Hetäre rühmt, in vollem Wortsinn auf die vornehm anmutige Sosandra beziehen, also das Lob nicht nur und nicht einmal hauptsächlich ihrer bloßen Knöchel — die der mantellosen Kandelaberfigur (B) diesen Namen eintrugen —, sondern vor allem der schönen Tanzbewegung. Dies hat zuerst Hauser klar erkannt[38]). Nur drängte ihn der Glaube, es handle sich um ein Werk der alten strengen Kunst, auf einen neuen Irrweg, nämlich statt an wirklichen Tanzschritt vielmehr an den scheinbaren der archaistischen Kunst zu denken. Allein wie sollte deren unnatürlich zurechtgelegte Gewandbehandlung zum Muster für die elegante Anabole Pantheas taugen? Für sie fordert ganz andern freiern Gewandstil der zweite Vergleich, mit der Kassandra Polygnots (Eikones 7): *καὶ ἐσθῆτα δὲ οὗτος* (der Maler) *ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην, ὡς συνεστάλθαι μὲν ὅσα χρή, διηνε-*

36) Mau bei Pauly und Wissowa, Realencycl. II S. 2756f. Vgl. S. 38 mit A. 39.

37) Brunn, Gesch. gr. Künstler I S. 129, Kunstgesch. II S. 255; Patroni S. 15ff.; Reisch S. 246. Dagegen schon Blümner a. a. O.

38) Hauser, Neuatt. Reliefs S. 169.

μῶσθαι δὲ τὰ πολλά[39]). Eigentlich archaischen oder gar archaistischen Stil können diese Worte sicher nicht bedeuten, so schwer es sein mag, sie aus erhaltenen Bildwerken genau zu veranschaulichen. Deutlich ist, daß die Kleidung, soweit es sich ziemt, *κοσμίως καὶ εὐσταλῶς* zusammengefaßt, im übrigen locker, ein Spiel des Luftzugs sein darf. Auch von diesem Motiv dürfen wir für die Rekonstruktion der Sosandra Gebrauch machen. Denn es gehört zwar zu dem „nebelhaften Charakter dieser rhetorischen Bildnerei", daß ihre einzeln aneinandergereihten „Eikones" erst der gegenseitigen Anpassung und Zusammenfügung durch Meister Logos bedürfen[40]) — *παραδόντες τὰς εἰκόνας τῷ λόγῳ ἐπιτρέψαιμεν αὐτῷ μετακοσμεῖν καὶ συντιθέναι καὶ ἁρμόζειν ὡς ἂν εὐρυθμότατα* (5) —, aber gegenseitig ausschließen dürfen sie einander nicht.



Abb. 5 und 6. Tonfiguren im Louvre und im Berliner Museum. S. 29, Anm. 16.

III. Der Sosandratypus in der Kunst.

In Wahrheit verbinden sich denn auch alle die scheinbar unverträglichen Züge, die Lukians beide Schriften von der Sosandra mitteilen, die sittsam zierliche Umhüllung der ganzen Gestalt samt dem Kopfe, teils eng anschließend, teils frei flatternd, in den Eikones und der lebhafte Tanzschritt, der die Knöchel ent-

39) Vgl. Brunn, Gesch. gr. Künstler II S. 29.

40) Ivo Bruns in den Bonner Studien R. Kekulé gewidmet S. 52.

blößt, in dem Hetärengespräch, zu harmonischer Einheit in einem der anmutigsten statuarischen Typen des vierten Jahrhunderts, den niemand in die Zeit des ältern Kalamis hinaufdatieren wird: dem der verhüllten Tänzerin[1]). Unter seinen zahlreichen Repräsentantinnen ist nach diesem Werke des jüngern Homonymen zu suchen.

Doch mancher Leser tritt uns wohl in den Weg mit der ungeduldigen Frage: wie kommt die Statue einer Manteltänzerin auf die Akropolis? So tanzen ja schon in dem Friese von Trysa-Gjölbaschi[2]) und auf Vasenbildern[3]) vielmehr beim Symposion Berufsgenossinnen der lukianischen Thais, die im Heiligtum der Parthenos nichts zu suchen haben; so unter den Göttermädchen die Mänaden vor Satyrn, zum Beispiel auf der trefflichen attischen Vase zu München (Taf. 1, a[4]), diese freilich auch auf einem so feierlichen Denkmal des Dionysoskultus, wie es die lateranische Dreifußbasis ist[5]); so die losen Nymphen vor ihrem bedenklichen Freunde Pan auf eng zusammengehörigen Reliefs aus seinen Grotten draußen am Parnes und an der Akropolis[6]). Aber an ihrem Westabhange fanden sich im Laufe der Jahre auch die Bruchstücke eines langen Weihereliefs mit einer Reihe von elf gewiß sterblichen Manteltänzerinnen, deren zwei hier abgebildet werden (Taf. 1, d), um zur Zusammenfügung und Veröffentlichung des schönen Ganzen,

1) Umfassendste Beispielssammlung immer noch bei H. Heydemann, 4. Hallisches Winckelmannsprogr., Verhüllte Tänzerin, 1879. Vgl. Maurice Emmanuel, La danse grecque S. 205 ff.

2) Benndorf und Niemann, Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. 20; ein Paar auch bei Collignon II S. 206.

3) Z. B. Inghirami, Pitture di vasi fittili III Taf. 273; Heydemannn a. a. O. S. 20.

4) Nach Furtwängler und Reichhold, Gr. Vasenmalerei Taf. 81, (mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann, die auch für andere Abbildungen mit dankenswertem Entgegenkommen erteilt worden ist); ebendort der Askos Jatta, zuvor Arch. Zeitg. XXX 1872 Taf. 70 (S. Reinach, Répert. d. vases I S. 413).

5) Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkm. Nr. 599 mit inhaltreichem Texte von Hauser, auf den für die Wiederholung einzelner Figuren verwiesen sei; abg. auch Garrucci, Monum. Lateran. Taf. 48.

6) Bruchstück im Akropolismuseum Le-Bas, Monum. fig. Taf. 59 S. 75 der Ausgabe von S. Reinach, vgl. Hauser, Neuatt. Reliefs S. 140 f., Arndt und Amelung, Einzelaufn. V Nr. 1274 (Löwy) und Ἐφημ. ἀρχ. 1905 S. 141; ebenda S. 146 zwei Nymphen eines gleichen athenischen Reliefs und Taf. 3 alle drei auf dem Relief vom Parnes (Romaios).

wie mich dünkt einer Arbeit aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, anzuregen[7]). Doch die Sosandra sah man ja erst *εἰς τὴν ἀκρόπολιν ἀνελθών*[8]). Aber auch dahin, geraden Weges zur Polias führen uns Bildwerke. Zunächst die erste von den herrlichen Agrauliden Hausers (Taf. 2, b), die trotz der Motivierung ihrer Tracht durch die Nachtkühle doch in weiterem Sinne den Manteltänzerinnen beizuzählen sind, wie sie ja auch stilistisch den Mänaden der angeführten Dreifußbasis nahestehen[9]). War ja doch die kampfesfrohe Jungfrau keine Spielverderberin und gönnte auch ihren menschlichen Dienerinnen lustige Erholung. Die kleinen Errephoren hatten auf der Burg ihre Sphairistra[10]), um sich nach



Abb. 7. Reliefbasis auf der Akropolis[12]).

getaner Arbeit ebenso zu vergnügen, wie Nausikaa mit ihren Mägden. Ähnliches darf auch für die erwachsenen Weiber im Dienst Athenas, die Ergastinen[11]), vorausgesetzt werden. Zwischen Erechtheion und Parthenon fand sich ein Relief des frühern vierten Jahrhunderts (Abb. 7[12]), dessen Schönheit die wiedergegebene

7) Das Bruchstück nach den Herren Dr. Karo und Gropengießer verdankter Aufnahme. Zwei größere Fragmente veröffentlichte Beulé in der Rev. arch. N. S. II 1860 Taf. 18 S. 105; vgl. Friederichs und Wolters, Gipsabg. ant. Bildw. Nr. 1841/42; über neugefundene Bruchstücke letzterer in den Mitth. d. d. arch. Inst. Athen XIII 1888 S. 228 f.; Hauser, Neuatt. Rel. S. 147 f.

8) Lukian, Eikones 4.

9) Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkm. Nr. 598 mit Text von Hauser; vgl. denselben in den Jahresheften des österr. arch. Inst. VI 1903 Taf. 5—6 S. 84 ff.

10) Plutarch, Leben d. 10 Redner p. 839 C.

11) A. Mommsen, Feste der Stadt Athen S. 109 ff.

12) Nach der von Michaelis herausgegebenen Zeichnung Annali dell' inst. arch. XXXIV 1862 Taf. N, vgl. S. 217; v. Sybel, Katal. d. Skulpt. Athens

alte Zeichnung nur unvollkommen veranschaulicht: fünf Mädchen tummeln sich in Einzeltänzen, mit Handpauken, Schallbecken oder ihren Mänteln in den Händen zum Flötenspiele der sechsten. Was mag die so geschmückte mehr als meterbreite Basis eher getragen haben, als eine oder mehrere solche Frauen, die mit diesem Weihgeschenke der Göttin für die Ehre ihres Dienstes öffentlich dankten? Wem aber für das Heiligtum der Pallas der Tanz des Basisreliefs zu laut sein sollte, dem bietet sich noch ein zweiter Kult auf der Akropolis zur Erklärung solch eines Anathems dar. Mit ekstatischen Tänzen verehrt wurde bekanntlich die wilde Jägerin Artemis[13]), und vor ihrem Bilde führt auf einem schönen, so gut wie unedierten Kameo des Kastens der heiligen drei Könige zu Köln (Taf. 1, c) ein Weib gerade den Manteltanz auf[14]). Endlich springt vor dem brennenden Altar einer unbekannten Gottheit eine Verhüllte, nur mit freiem Kopfe, zum Flötenspiel bereits auf einer Vase „strengschönen" Stiles[15]). So dürfte die Annahme eines Weihebildnisses in diesem Typus keinem Bedenken unterliegen.

Wer sich unsere Sosandra durch erhaltene rundplastische Werke zu veranschaulichen sucht, der denkt wohl zuerst an die Reihe lieblicher Tonfigürchen griechischer Fundorte, wie die in Abb. 5 und 6 hier wiedergegebenen aus Attika im Louvre und aus Böotien in Berlin[16]). Letztere mit dem reichern, die Körperformen weniger preisgebenden Faltenwurf entspräche besser dem *κόσμιον* der Eikones (S. 21). Aber auch bei ihr stimmt das Gegenständliche wie der Stil nicht genau genug mit dem, was uns die Überlieferung von Sosandra und ihrem Meister verrät. Am

---

Nr. 6149; mit anderen Reliefs auf die Ergastinen bezogen von Hauser, Neuatt. Reliefs S. 147 f. Die Basis verdient eine zeitgemäße Veröffentlichung. Eine von den Herren Karo und Gropengießer besorgte Photographie ist wegen mangelhafter Beleuchtung des Originals nicht publicierbar. Nach ihrer Auskunft sind die Standspuren der Oberfläche durch Gips völlig zugedeckt.

13) O. Gruppe, Gr. Mythol. II S. 840 A. 5; S. 1284 A. 3; S. 1293.

14) Die Photographie zu besorgen hatte Herr Dr. J. Poppelreuter die große Gefälligkeit. Erwähnt ist der Stein von Heydemann a. a. O. S. 11 d nach der alten mir unzugänglichen Publikation: [Vogel], Sammlung der Edelgesteine am Kasten u. s. f. Taf. 10, 109.

15) Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 35; Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas I S. 4; Emmanuel, La danse S. 304.

16) Beide nach Winter, Typen fig. Terrak. II S. 145, 1 und 2.

leichtesten hinwegzukommen ist über die hohen Stiefelchen hier gegenüber den bloßen Knöcheln im Hetärendialog, denn solche finden sich deutlich mindestens an den Mänaden der Vase zu München (Taf. 1, a) und ihre Voraussetzung, nackte Füße, wie an den Reliefs mit Nymphen und sterblichen Tänzerinnen (Abb. 7), auch an einigen Tonfigürchen (Taf. 1, b). Ernstere Schwierigkeit machen schon die an den besten Terrakotten wie Reliefs und Vasenbildern unter dem Mantel verborgenen Hände, während doch Lukian von denen seiner Panthea dicht vor und nach dem Vergleiche mit Sosandra redet (S. 23). Am entschiedensten aber widerspricht unmittelbarer Zurückführung solcher Figürchen wie Abb. 5 und 6 auf ein Werk aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts die allzu preziöse, niedliche, fast neckische Anmut ihrer Gebärden.

Dagegen fügt sich, wie mich dünkt, ohne erhebliche Schwierigkeit in die umschriebene Stelle ein erst neuerdings mehr beachteter statuarischer Typus. Das Hauptexemplar ist der schöne halblebensgroße Torso der Glyptothek Ny Carlsberg (Taf. 2, a), einst von Admiral Spratt aus Kreta heimgebracht[17]). Arndt hält ihn für das griechische Original. Allein Erfahrungen mit demselben Urteil über manche gute Kopie, wie den Athenatorso Medici, mahnen von vornherein zur Skepsis. Freilich ist der Torso in Kopenhagen ungleich besser gearbeitet, als die von Dr. Carl Jacobsen in der Münchener Glyptothek bemerkte Replik gleichen Maßstabs, an der Kopf, Hände und Unterteil ergänzt sind (Taf. 3, a[18]). Dieses Exemplar unterdrückt zahlreiche Falten, um den Reiz der Nacktheit im Gewande stärker herauszuarbeiten.

Vollständig erhalten sind nur freie Wiederholungen, die einander widersprechen. Schon Brunn[19]) erkannte eine solche (Taf. 3, b) unter den drei lebensgroßen überlangen Frauen, die zu hohem Relief plattgedrückt nach Art der Hekatäen einen Säulenschaft, wohl den Fuß eines mächtigen Geräts, umtanzen, ein wenig er-

---

17) Nach Arndt, Glypt. Ny Carlsberg Taf. 65; auch bei S. Reinach, Repert. de la stat. II S. 403,2.

18) Dasselbe Cliché wie bei Arndt a. a. O. S. 103, dem ich für Eintragung der Ergänzungslinie im Unterteil zu danken habe. Vorher bei Clarac, Musée de sculpt. III Taf. 498 B, 980 A. Vgl. Anm. 19 und 27.

19) Beschr. d. Glypt. zu München[5] Nr. 227.

freuliches „neuattisches“ Werk in der vatikanischen Statuengallerie[20]). Der Kopf würde, von seinem winzigen Maße abgesehen, in seinen schlichten Formen stilistisch nicht übel passen. So scharf nach links gewandt ist er offenbar nur in Folge der Eingliederung des Typus in den neuen Zusammenhang. Dennoch übertrug Brunn diesen Zug auf die Statuette zu München, weil er sie, nach Analogie der vatikanischen Trias, auch für eine von drei Horen ansah. Allein das kretische Exemplar trägt, obwohl unergänzt und unberührt, kein Anzeichen erheblicher Kopfwendung, die doch in dem aufs Hinterhaupt emporgehenden Mantel Falten hinterlassen haben würde.

Dies bestätigen Nach- oder Weiterbildungen der Gestalt in attischen Terrakotten wie der hier neu abgebildeten zu Athen (Taf. 1, b[21]). Ihr Kopf, mit Haarschleife, blickt ruhig in der Bewegungsrichtung, nur etwas zur Seite geneigt mit der rechten Schulter, die sich auch am Marmor in Kopenhagen leicht senkt, was die Rückenansicht (Taf. 2) am klarsten zeigt. Die Zeichnungen der Tonfigur geben deutlicher als das Lichtbild den großen Zehen abgesondert, also wohl den Fuß bloß. Die Knöchel freilich werden hier so wenig als an der vatikanischen Hore sichtbar. Aber das könnte die Originalkomposition mit leichter Hebung des Saumes bewirkt haben.

Alle Züge der ursprünglichen Fassung, wie sie der schöne Marmor aus Kreta bietet, kommen gut überein mit dem, was uns Lukian von der Sosandra sagte oder verriet. Diese *ἀναβολή* ist nicht nur *εὐσταλής*, auch *κοσμία*, da sie die Schönheit des Körpers nur an wenigen Punkten höchsten Reliefs diskret durchblicken läßt. Sie deckte das Hinterhaupt, läßt aber wenigstens die eine Hand ganz bloß, die andere nur mit dem Saum umhüllend, sodaß sie sich leicht befreien kann, wie es weitere ver-

20) Taf. 3, b wieder aus Arndt a. a. O. S. 104, wie a von der Verlagsanstalt Bruckmann neu gedruckt; vgl. Bull. d. commiss. arch. comun. XXIV 1896 Taf. 14 S. 239 (Lanciani); Clarac III Taf. 446, 815.

21) Nach einer von Herrn Generalephoros Kavvadias gütigst besorgten und zur Verfügung gestellten Photographie. Vgl. Winter, Typen II S. 146,2, wozu der Text eine Replik im athenischen Kunsthandel und eine Variante im Musée Guimet anführt. Unsere Figur auch bei Dumont und Chaplain Céram. de la Grèce II Taf. 11, 1.

wandte Terrakotten[22]) und andere Bildwerke zeigen[23]). Selbst dem διηνεμῶσθαι wird das bescheidene Recht, das diesem für Panthea von Polygnot entlehnten Zug am Werke des Kalamis einzuräumen war (S. 26). Die Anmut der Tanzbewegung ist so vornehm gemäßigt, daß die Gleichstellung mit ihr den kecken Sprüngen einer Thais wirklich unerlaubt viel Ehre tut, während sich auch strengere Damen, als die kaiserliche Maitresse gewesen sein wird, geschmeichelt fühlen mußten, ihre Erscheinung im Promenieren damit vergleichen zu hören. Von diesen Torsen läßt sich wirklich sagen, was Patroni von der strengen Gestalt der „Aspasia" mit soviel Unrecht behauptet (S. 20), daß über ihnen ein μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθός schwebt. Die klägliche Wiedergabe des Kopfes an der freien Nachbildung im Vatikan (Taf. 3, b) scheint es allerdings nicht bewahrt zu haben.

Den kretischen Marmor schlechthin für das Urbild zu halten wagt auch Arndt nicht, obgleich er ihn, wie gesagt, als griechische Originalarbeit wertet. Denn die späten Kopien scheinen ihm mit Recht einen zugänglichern Standort zu fordern. Uns führen die freien aus Ton, wie es deren ja auch von anderen bekannten Meisterwerken gibt, in Sosandras Heimat.

Daß diese Statue nur halb lebensgroß gewesen sein müßte, wie aus der Übereinstimmung der beiden Marmorrepliken bis auf weiteres zu folgern wäre, kann nur einen Augenblick stutzig machen. Um von Bildwerken zu schweigen, für die solches Maß ihr architektonischer Rahmen forderte, so bleiben auch Einzelfiguren, wie die ungefähr gleichzeitige Leda, die Winter auf Timotheos zurückführt[24]), weit unter Lebensgröße. Und beim Erechtheion stand, ähnlich wie schon vor dem Perserbrand einzelne Koren, seit dem dritten Jahrhundert Sye[ris], oder wie die διάκονος der Lysimache hieß, in nur ellenhoher Statuette von Nikomachos[25]).

22) Z. B. Winter a. a. O. II Taf. 146, 3, Walters, Catal. of terrac. Brit. Mus. Taf. 32.

23) Z. B. das Relief der Akropolis, Arndt und Amelung, Einzelaufnahmen IV Nr. 1281.

24) Litteratur bei Helbig, Führer[2] I S. 467; Roscher, Lexik. d. Mythol. II S. 1926 ff.

25) Pausan. 1, 27, 4 mit der Inschrift C. I. A. II 2 Nr. 1378, deren Zugehörigkeit ein schöner Fund von Michaelis ist, Arx Athen[3]. S. 88 in den Corrigenda, mit App. epigr. Nr. 129.

Allerdings hebt das Pausanias eigens hervor. Aber Lukian ist kein Cicerone, sondern erwähnt als Kunstfreund ein bekanntes Werk, was keine Größenangabe fordert. Auch wir werden beim Anführen etwa des pompeianischen Narcisso nicht ohne besondern Grund seines kleinen Maßstabs gedenken. Dieses Beispiel weist zugleich auf die andere Möglichkeit hin, daß die zwei Marmorstatuetten unserer Tänzerin Reduktionen sind und die vatikanische Hore der Originalgröße näherblieb, wofür sich Belege genug, auch mehrere für einen Typus, anführen ließen[26]). Allein ich bekenne gern, daß auch mir der Torso Ny Carlsberg durchaus den Eindruck macht, die ursprüngliche Schöpfung treu wiederzugeben. Gerade für solche Aufgabe konnte der bescheidene Maßstab vom Künstler selbst vorgezogen worden sein.

Die Entstehung der Komposition setzte Furtwängler[27]) auf Grund der etwas leerretouchierten Kopie zu München in die Zeit des peloponnesischen Krieges, Arndt, unabhängig von ihm, nach dem bessern kretischen Exemplar ans Ende des fünften Jahrhunderts, unter ausdrücklichem Vergleich der Nikebalustrade. Selbst damit vertrüge sich die Zuweisung an einen Meister, dessen Schüler um die Mitte des vierten Jahrhunderts blühten (S. 6). Indes mir scheint ein erheblich jüngerer Ansatz wahrscheinlicher. Einmal hat ja der Stil der Nikebalustrade weit herabgewirkt, was unter anderem die Tempelskulpturen des Timotheos im Hieron von Epidauros lehren. Dann aber zeigt die Draperie der Manteltänzerin, wie Arndt selbst einräumt, gerade nicht das Charakteristischeste jener rauschenden, oft überreichen, um die Wirklichkeit wenig besorgten Manier, vielmehr im Verhältnis dazu eine Schlichtheit, die am besten als Reaktion zu verstehen sein wird. Denn sie enthält anderseits Elemente, die den Anschluß an die Kunst gegen Mitte des vierten Jahrhunderts herstellen. Dorthin gehören

---

26) Mänade des Skopas unten S. 37 A. 33; Berliner Mänade, Babelon, Guide illustrée au Cabin. d. médailles S. 248; Myrons Diskobol, Bronze im Münchener Antiquarium, Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkm. im Text zu Nr. 567, Marmor in Neapel, Arndt und Amelung, Einzelaufnahmen II Nr. 500; drei kleine Marmorrepliken vom großen polykletischen Athleten mit der Hand auf dem Rücken, Furtwängler, Meisterwerke S. 434 A. 2, Arndt, Glypt. Ny Carlsberg I S. 79, u. a. m.

27) Beschr. d. Glypt. zu München Nr. 284.

doch wohl Hausers Tauschwestern[28]). Es wird aber nicht leicht sein, zwei ähnlicher angelegte Gewandpartien zusammenzustellen, als die dreieckigen zurückwehenden Mantelzipfel an den linken Armen der ersten Agraulide und unserer Tänzerin (Taf. 2). So ergibt sich für diese eine Mittelstellung ungefähr wie die der Eirene (Abb. 8), von deren jetzt beliebtem Hinaufrücken bis ins fünfte Jahrhundert[29]) mich namentlich ihre Verwandtschaft mit der Frau ganz rechts an der besterhaltenen columna caelata[30]) abhält (Abb. 9). Freilich um das Werk des ältern Kephisodotos und unsere Tänzerin mit unmittelbarem Erfolg zu vergleichen, dazu sind die Gegenstände zu verschieden.



Abb. 8. Eirene des Kephisodot in München[30]).

28) Oben S. 28 A. 9. Amelung, Sculpt. d. vatic. Mus. I S. 749 setzt sie an den Anfang des 4. Jahrh., ich glaube entschieden zu früh.

29) Durch Arndt in der Festschrift für Overbeck S. 99 und Einzelaufn. II zu Nr. 433; Klein, Praxiteles S. 92 f. und Kunstg. II S. 242; wohl auch Kekule von Stradonitz, Gr. Skulptur S. 229. An dem Brunnschen Ansatz nach 375 hält fest Furtwängler, Beschr. d. Glypt. Nr. 219.

30) A. H. Smith, Catal. gr. sculpt. Brit. Mus. II Nr. 1206; abgewickelt in kleiner Zeichnung bei Robert, Thanatos, 39. Progr. z. Winckelmannsfest Berlin 1879 S. 37. Die Abb. 9 wiedergegebene Photographie beschaffte freundlich G. Treu. Die Abb. 8 aus Baumgarten, Poland, Wagner, Hellen. Kultur S. 347.

Dieser Typus der Manteltänzerin war wohl kaum ganz neu, als er die statuarische Gestalt empfing. Es scheint mir wenigstens möglich, daß die oft wiederholten drei Nymphen der attischen Reliefs (S. 27) dem Künstler schon vor Augen standen. Aber



Abb. 9. Columna caelata aus Ephesos in London, nach dem Gips in Dresden[30]).

was er geleistet hat, ist doch eigen, bedeutend und kühn. Es gilt die balancierende, schwebende Bewegung des Tanzes von einfachem Schreiten zu unterscheiden, ohne der ruhigen Würde der Gestalt durch mänadenhafte Heftigkeit etwas zu vergeben. Das ist meisterlich geschehen durch die geometrischen Hauptlinien des Aufbaus. Jedermann entsinnt sich der schlagend anschaulichen

Deutung der klassischen Hydrienform aus ihrem Zweck, voll auf dem Kopfe getragen zu werden, die Semper in der Einleitung zum keramischen Abschnitt seines Hauptwerkes gibt[31]). „Wer den Versuch macht, einen Stock zu balancieren, wird dies Kunststück leichter finden, wenn er das schwerste Ende des Stockes zu oberst nimmt: dies Experiment erklärt die Grundform der hellenischen Hydria", deren „Schwerkraftsmittelpunkt der Mündung möglichst nahe gelegt ist". Nach demselben Grundsatz ist unsere Tänzerin gebaut.

In der Vorderansicht, die wir am vollständigsten an der freien Wiedergabe in Ton überschauen (Taf. 1, b), umschließt die plastische Hauptmasse ein hochgestrecktes Rhomboid, dessen vier Ecken der linke Fuß, die beiden weitausladenden Ellenbogen und der Scheitel bilden. Diese Form wird durch die reicheren Falten der bessern Marmorreplik (Taf. 2), namentlich die festonartigen vor dem heraustretenden linken Oberschenkel, mannigfacher gestaltet und zugleich entschiedener betont, als durch die kahle Nacktheit des Münchener Exemplars (Taf. 3). Das keck auf der Spitze balancierende Rhomboid ist fast symmetrisch, hat jedoch, vermöge der stärkern Ausladung des eingestemmten linken Armes, ein gewisses Übergewicht nach dieser Seite. Die nötige Unterstützung leistet für das Auge das annähernd gleichschenklige Faltendreieck, welches hinter der linken Hand gipfelt. Und seiner äußern Langseite parallel verläuft gegenüber die große gerade Hauptlinie vom rechten Ellenbogen zum Standfuß hinab. Da sich in dieser Richtung auch der Kopf neigt, entsteht ein feines Widerspiel zu jenem stärksten Bewegungsakcent am linken Ellenbogen und damit der Eindruck leisen Hinundherwiegens in der Richtung der Schulterbreite. Eine Drehung in den Hüften hinzuzudenken regt das Vortreten des rechten Ellenbogens und das Zurückweichen des linken an. In den Falten der Rückseite (Taf. 2) wiederholt sich das auf die Spitze gestellte Dreieck, nur liegt sein Scheitel hier am rechten Unterschenkel und die starke seitliche Ausladung an der linken Schulter, weil die noch stärkere des Ellenbogens durch den senkrecht herabhängenden Mantelsaum scharf abgeschnitten und so paralysiert wird.

31) Semper, Der Stil² II S. 4.

Eingehender Betrachtung wird sich noch manche Schönheit dieser Komposition enthüllen, die schon Arndt richtig als eine Meisterleistung empfunden hat. Auch dadurch eignet sie sich, für die Ehre des Namens Sosandra in Vorschlag gebracht zu werden. Mehr konnte vorerst nicht meine Absicht sein.

Wie immer die Entscheidung hierüber ausfallen mag, soviel halte ich für erwiesen, daß die von Lukian gerühmte Statue des Kalamis eine Manteltänzerin und schon darum ein Werk des jüngern Homonymen war. Und das fügt sich trefflich in den Zusammenhang seiner Stellung und Umgebung. Denn unter den Thyiaden des delphischen Westgiebels, der auch noch von Praxias entworfen gewesen sein wird (S. 5), müssen nach der Beliebtheit des Typus gerade für die Darstellung solcher Gestalten zu urteilen (S. 27), wenigstens einzelne ihm angehört haben. Mänaden und Thyiaden glaubte man auf dem Capitol auch von Praxiteles, dem Meister feiner Mantelfiguren, wie der Musen aus Mantinea, zu besitzen[32]), und eine solche, freilich mit grundverschiedenem Geschmack und Temperament gestaltet, war das uns kürzlich in bescheidener Nachbildung wiedergegebene Werk des Skopas[33]).

Die Geltung des Typus in der Kaiserzeit kennt jedermann aus pompeianischen Wandgemälden und der hübschen bronzenen Relieffigur aus Industria zu Turin[34]). Aber noch nicht bestimmt ausgesprochen scheint die Zugehörigkeit eines schönen Marmorwerkes, über die mich vor Jahren Wolters belehrte. Ich meine die farnesische Mädchenbüste zu Neapel (Taf. 4, b), die früher, trotz dem berechtigten Einspruch Winckelmanns, als Vestalin im allgemeinen oder gar als Tuccia, später als Zingarella bezeichnet wurde[35]). Sie ist von guter Arbeit und trefflicher Erhaltung, neu nur der Büstenfuß und kleine Flicken am Gewande, das Haar etwas derb geputzt, wie mir scheint. Unberührt aber kaum

---

32) Plinius n. h. 36, 23.

33) Treu in Mélanges Perrot Taf. 5 S. 317 ff. und im Dresdener Jahrbuch 1905 S. 7 ff.; Michaelis in Springers Handbuch[7] I S. 254.

34) Heydemann (s. oben S. 27 A. 1) Tafel und S. 3 f.; Gemälde daselbst S. 8 f.

35) Neapeler Inventare von 1796 und 1805, Docum. d. musei Ital. I S. 187 Nr. 173, IV S. 188; Winckelmann, Gesch. d. Kunst, Buch 6, Kap. 1, § 33. Weitere Literatur Anm. 36 und 37. Zingarella heißt die Büste auf den Photographien: Unsere Profilansicht nach dem Gips in Dresden wird P. Herrmann verdankt.

besser ausgeführt ist die Replik im Thermenmuseum[36]), leider nur die Hälfte des Kopfes (Taf. 4, a). Der kleine Chignon im Nacken, der sich klar durchs Gewand ausprägt, zusammen mit der eigenartigen Tracht des Stirnhaars, weist wohl entschieden in den Anfang der Kaiserzeit[37]). Und dorthin passt auch das ausgesprochen bildnismäßige Gesicht, dessen Idealisierung nicht viel weiter reicht als etwa bei der „Klytia"[38]). Aber diesem versonnenen jungen Weibe steht hier ein liebliches Mädchen gegenüber. Die unschuldige Coquetterie der fromm aufgeschlagenen Augen und des unmerklich lächelnden Mundes kommt erst zu voller Geltung, wenn man sich den Kopf im Zusammenhang der Gestalt einer Manteltänzerin denkt. Wie sehr die römischen Damen jener Zeit den Tanz liebten, ist allbekannt[39]). Das vornehme Mädchen braucht also keine Tänzerin von Beruf gewesen zu sein. Es hilft uns noch besser verstehen, wie gerne sich Panthea mit einer berühmten Statue dieses Typus vergleichen lassen mochte.

Nachdem uns so die Kunst des jüngern Kalamis wenigstens einigermaßen lebendig geworden ist, wenden wir uns dem bei seinem Entdecker begreiflicher Weise zu kurz gekommenen Ahnherrn zu.

IV. Herkunft und Zusammenhang der Familie des Kalamis.

Die Heimat unserer beiden Künstler ist nicht überliefert, doch wohl weil sie die zugänglichen Künstlerinschriften verschwiegen. Aber für den alten Kalamis läßt sich eine darauf bezügliche Ver-

36) Andere Photographien als die reproducierten von Anderson verdanke ich Fr. Hauser und Walter Müller. Mariani und Vaglieri, Guida del museo nelle Terme[3] S. 32 sprechen von anderen Repliken, nennen den Typus hellenistisch und etwas portraitartig, erwähnen auch die Deutung als Tänzerin.

37) Vgl. Bernoulli, Röm. Ikon. II 1 Taf. 32; auch I Mztf. 4. Ähnlich datierten unsern Kopf schon Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildw. S. 112 Nr. 378, gegen Meyers Anm. 191 zu Winckelmann a. a. O., wo sicher irrig die Zeit der Faustinen vorgeschlagen wird.

38) A. H. Smith, Catal. of sculpt. Brit. Mus. III Nr. 1874.

39) Friedländer, Sittengesch.[6] I S. 458ff.; II S. 456.

mutung gut begründen[1]). Er wirkte für Pindar (S. 46) und dieser treue Sohn seines damals übel angesehenen Landes hat außer ihm nur noch seine unmittelbaren Mitbürger Aristomedes und Sokrates beschäftigt[2]). Schon dies regt den Gedanken an, daß auch unser Meister ein Böoter war. Er empfängt nachdrückliche Bestätigung durch die gleichzeitige Wiederkehr fast desselben oder, mit dem früh auftretenden böotischen Itacismus gelesen, geradezu desselben Namens in der Form *Καλάμμει(ς)* zu Akraiphia, also sinngemäß am Röhricht der Kopaïs[3]). Dagegen können die beiden anderen inschriftlich überlieferten Homonyme, der attische Ephebe der Kaiserzeit (S. 6) und der schwerlich ältere Thasier[4]) sehr wohl nach den berühmten alten Bildhauern genannt sein. Ferner gehörten von den Werken des ältern Kalamis — wie unten gegen Reisch zu zeigen versucht wird (S. 72) — zwei, der Hermes Kriophoros und der marmorne Dionysos, der böotischen Kleinstadt Tanagra, die am wenigsten in der Lage gewesen sein dürfte, sich für verhältnismäßig bescheidene Aufträge einen namhaften Meister von auswärts zu verschreiben, wie sie denn unseres Wissens auch nicht eín weiteres Schaustück dieser Art besaß. Als Böoter in attischen Diensten hatte endlich Kalamis um die Zeit der Schlachten bei Tanagra und Koronea guten Grund zum Verschweigen seiner Heimat, worauf ihr Fehlen in der Überlieferung schließen läßt. Auch bei anderen in Athen tätigen Künstlern läßt sich das immerhin auffallende Weglassen des Ethnikons in der Unterschrift[5]) ähnlich erklären. So vor allem bei dem Lakonen Gorgias[6]). Von den

---

1) Dies tat ich kurz in der Anzeige der „Collection Barracco", Berlin. philol. Wochenschr. 1893 S. 694f., unter Zustimmung von Michaelis in Springers Handbuch[7] I S. 192. Reisch S. 255 hat das, wie anderes, übersehen. Die kurzen Einwände von Lechat, Sculpt. Attique S. 487 A. 1 treffen nicht den Zusammenhang meiner Argumentation.

2) Pausan, 9, 25, 3.

3) Inscr. Gr. sept. I Nr. 2745, zuerst ediert von Korolkow in den Mitth. d. d. arch. Inst. Athen IX 1884 S. 6, 3. Vgl. Meister, Gr. Dial I S. 100; Hoffmann, Gr. Dial. II S. 393.

4) Athen. Mitth. XXII 1897 S. 133, 11, von Jacobs aus den handschriftlichen Thasiaca des Cyriacus herausgegeben, unter lauter Inschriften römischer Zeit.

5) Löwy, Inschr. gr. Bildh. S. xii.

6) Plinius n. h. 34, 49 Gorgias Lacon; C. I. A. IV 1 S. 201 Nr. 373[251]; [Jahn und] Michaelis, Arx Athen. S. 113, 60, wo auch die übrigen Inschriften des Mannes.

beiden aus dem Perserschutt hervorgegangenen Äginetensignaturen hat es die des ältern Kalon[7]) nicht die des Onatas[8]), doch wohl deshalb, weil jene vor, diese nach dem Wiederausbruch der alten Feindschaft zwischen Athen und der Insel im Jahre 507 geschrieben ist[9]). Und der Schöpfer des Originals des so wenig attisch aussehenden Charitenreliefs auf der Akropolis, in dem der Sohn des Sophroniskos — der zur Zeit seiner Entstehung noch kaum geboren war — nur vermutet werden konnte, wenn eine Künstlerinschrift vorhanden war, aber die Heimat verschwieg, wird kein anderer gewesen sein, als jener ungefähr gleichzeitig für Pindar tätige Thebaner Sokrates[10]).

Böotischer Herkunft des Kalamis entgegenstehende Anhaltspunkte kenne ich nicht. Zwar knüpfte Benndorf[11]) an sein größtes Werk, den Koloß für das pontische Apollonia, die Vermutung, der Künstler sei aus derselben Richtung wie Polygnot nach Athen gekommen und Collignon erinnerte in gleichem Sinn an die Samos benachbarte Ortschaft Kalamoi sowie den ionischen Monat Kalamaion[12]). Aber gerade für solche höchste Leistungen wurden immer am ehesten auswärtige Meister von Ruf herbeigeholt und die Führung auf dem statuarischen Gebiete war damals entschieden wieder auf die Helladiker übergegangen, sodaß ihnen auch auf dem ionischen Markte die größten Aufgaben zufielen:

---

7) C. I. A. IV 1 S. 86 Nr. 373[83]; Lolling, Ἐπιγρ. Ἀκροπ. Nr. 53; Löwy a. a. O. Nr. 27.

8) C. I. A. IV 1 S. 89, 99; Ἐφημερὶς ἀρχαιολ. 1887 S. 145f.

9) Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. III S. 351f., der aber schwerlich recht hat, mit Wilamowitz den frühern Krieg, an den Herodots sagenhafter Bericht das Abkommen der dorischen Frauenkleidung in Athen knüpft, mit dem von 507 gleichzusetzen.

10) Dies ist zuerst in der S. 39 A. 1 citierten Anzeige ausgesprochen, dann auch von [Arndt und] Amelung, Einzelaufnahmen III S. 27 zu Nr. 731, vgl. desselben Sculpt. d. vatic. Mus. I S. 547. Der Einwand von Lechat, Sculpt. Attique I S. 547 trifft nicht: das λέγουσι der Überlieferung erklärt sich auch, wenn die Künstlerinschrift des Sokrates vorhanden, aber ihre Beziehung auf den Philosophen strittig war. Die alte Fabel vertrat noch Escher bei Pauly und Wissowa, Realencyklop. III S. 2166, weil er das Relief viel zu jung setzte, wie einst in Roschers Lexik. d. Mythol. I S. 881 auch Furtwängler, der aber inzwischen natürlich umgelernt hat, Statuencopien S. 9 (Abhandl. bair. Akad. I Cl. XX 1896 S. 533).

11) Von ihm nämlich rührt die von Klein in den Arch.-epigr. Mitth. a. Österr. V 1881 S. 87 erwähnte Anregung her.

12) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I S. 397 A. 1.

dem Kanachos der Appolon Philesios in Milet, dem Onatas der Herakles in Thasos, dem Hegesias der Herakles in Parion, dem Myron der Apoll in Ephesos, Zeus Athena und Herakles in Samos[13]). In diesem Zusammenhange betrachtet, spricht das Hauptwerk in Apollonia eher gegen als für ionische Herkunft des Kalamis. Vollends der gelegentliche Einfall Furtwänglers, ihn der Marmorinsel Paros zu vindicieren, gründete sich nur auf Verknüpfung erhaltener Werke mit seinem Namen, deren Ausgangspunkt, die lukianische Sosandra, sich uns bereits als unhaltbar erwiesen hat[14]). Durch die gesicherte Übertragung dieses und anderer in Athen aufgestellten Werke und des Schülers Praxias auf den jüngern Homonymen (S. 6 ff.) entfällt schließlich auch der letzte Grund, den alten Meister unter die Attiker zu zählen, was erst der mutmaßliche Enkel gewesen sein kann. Ob diesem mit der Sosandra nicht auch der Ruhm der oft als attisches Monopol angesehenen *χάρις* und *λεπτότης* gebührt, wird erst später eingehend zu untersuchen, aber auch entschieden zu verneinen sein. (unten S. 86 ff.).

Nur einen Augenblick kann es uns Modernen schwer fallen, den gewiß nicht unbedeutenden Meister der Übergangszeit als Böoter zu denken. Denn schon K. O. Müller zerstörte siegreich den Nimbus vollendeten Stumpfsinns, womit attische Bosheit die Heimat der Chariten zu umgeben wußte[15]). Gerade der Darsteller von Rennpferden Hierons, von Göttern und Heroinen in strenger Anmut paßt vortrefflich in das etwas zurückgebliebene Land, dessen größter Geist damals den archaischen Idealen des Adels konventionelle Festkantaten zu singen fortfuhr, während nebenan der Marathonkämpfer gleichen Alters dem Drama den gewaltigen Odem seiner Zeit und Stadt einhauchte.

Daß der böotische Boden von den mannigfachen Strömungen des hellenischen Kunstfrühlings ausreichend befruchtet war, um auch auf diesem Gebiete schließlich, nach den Askaros, Pythodoros,

---

13) Overbek, Schriftquellen Nr. 403—406; 428; 456; 533; 536.

14) Furtwängler, Statuenkopien S. 54 (S. 578). Ich würde diesen von seinem Urheber kaum aufrechterhaltenen Vorschlag nicht erwähnen, wenn er nicht kürzlich der Beachtung empfohlen worden wäre von Mariani im Bull. arch. comun. XXXII 1905 S. 306.

15) K. O. Müller, Orchomenos² S. 7 f. 24 f.

Aristomedes und Sokrates, einen Meister von panhellenischer Bedeutung hervorzubringen, lehren besser als die Künstlernamen die Funde neuerer Zeit, vor allem die französischen vom Ptoïon.

Gab es nun auch in Böotien Künstler genug, um einem starken Talente die ersten Wege zu weisen, so mußte sich ein solches doch zur Vollendung seiner Lehre nach den eigentlichen Centren hingezogen fühlen. Das ist, wie für Pindar, auch für Askaros überliefert oder von der antiken Forschung aus der Verwandtschaft seiner Werke mit denen sikyonischer Meister gefolgert[16]). Für Kalamis wird uns die Nachricht über sein ältestes Werk nach Ägina weisen (S. 45). Seßhaft geworden sein dürfte er schließlich in Athen, wo für ihn, nach Abzug der Erinnys und der Sosandra, gewiß der Apollon Alexikakos, sehr wahrscheinlich auch die Kalliasaphrodite und das Viergespann übrig bleibt (S. 54 ff.), mit letzterem vielleicht auch der Arbeitsgenosse und Schüler Praxiteles. Dort wurzelte jedenfalls auch der mutmaßliche Enkel als Meister der ebengenannten zwei Frauengestalten und als Lehrer des Praxias von Ankyle. Ob er attischer Bürger oder, wie Lysias, nur Metöke war, ist nicht zu sagen. Das Fehlen des Ethnikons in der römischen Kopie einer Künstlerinschrift beweist hierfür nichts, da es alle mit ihr vereinigten Signaturen anderer Meister teilen (S. 12).

Das fehlende Zwischenglied erraten zu wollen, scheint auf den ersten Blick unerlaubt. Aber ich wage es doch, da sich eine, wie mich dünkt, ansprechende Vermutung darbietet. Mitten zwischen den beiden Kalamis zur Zeit des peloponnesischen Krieges wirkt in Athen ein offenbar erheblicher Bildhauer abermals unbekannter Herkunft, der wohl im Hinblick auf seinen *ἵππος δούριος* und vielleicht den *βοῦς ἐν πόλει*, von Pausanias das Lob erhält *ἀνδρὸς βοῦς καὶ ἵππους ἄριστα εἰργασμένου*[17]), somit als Erbe eines besondern Ruhmestitels des alten Kalamis — freilich auch des Myron — erscheint. Das geschieht anläßlich seiner Beteiligung an dem helikonischen Musenchor, von dem ein anderes Drittel der ältere Kephisodotos schuf, mit dessen mutmaßlichem Vater

16) Pausan. 5, 24, 1; Robert bei Pauly-Wissowa, Realencyclop. II S. 1614.

17) Pausan. 9, 30, 1. Über die beiden Tierbilder s. [Jahn und] Michaelis, Arx Athen. S. 49 und 50; Brunn, Gesch. gr. Künstler I S. 267 f

oder Sohn Praxiteles jenes Viergespann einen Kalamis, höchst wahrscheinlich den ältern, verbindet (S. 9 ff.). Auch nach den übrigen Nachrichten von seinen Werken denkt sich ihn Klein „in der Richtung des [alten] Kalamis weiterarbeitend"[18]) und vergleicht ihn Reisch mit seinem jüngern Kalamis (S. 259). Der Name STRONGYLION steht ebenso allein da wie Kalamis. Und wenn letzterer wirklich bedeutet, was für *Καλαμίσκος*[19]) einleuchtet: einen „rohrdünnen Gesellen", dann ist der „Kugelrunde" ein passendes, als scherzhaft ausgedrückter Elternwunsch wohl verständliches Gegenstück[20]). — Doch zurück zur Überlieferung von Kalamis dem Ältern.

V. Die Weihgeschenke für Hieron, Pindar und die Akragantiner.

Zeitlich an die Spitze tritt das Werk, das Kalamis im Vereine mit ONATAS schuf, das große Weihgeschenk für HIERONS drei olympische Rennsiege, das nach dem Tode des Vaters (im Frühjahr 466) Deinomenes errichtete. Reischs Urteil hierüber (S. 217 f.), wie schon das von älteren Gelehrten, leidet unter dem Streben, Kalamis möglichst hoch hinaufzurücken. Er erwägt sogar, ob nicht die beiden von ihm geschaffenen Reiter gleich nach dem zweiten entsprechenden Siege (472) besonders aufgestellt worden waren[1]). Aber schon in dem Festgesang auf den ersten Sieg des Pherenikos (476) verrät uns Pindar, daß es Hieron auch nach dem höhergeschätzten Erfolge des ältern Bruders *σὺν ἅρματι θοῷ* verlangte[2]). Diesen hat er, wie mancher Athlet den dritten Sieg, abgewartet (468), bevor er an die Aufstellung der dem Gotte versprochenen Siegesdenkmäler ging. Dies besagt klärlich das von Pausanias aufbewahrte Epigramm:

---

18) Klein, Kunstg. II S. 139.

19) C. I. Gr. III Nr. 4366 w, Bull. de corr. hell. II 1878 S. 56 Z. 26.

20) Vgl. Bechtel, Einstämmige männl. Personennamen des Griechischen (Abhandl. d. Götting. Gesellsch. d. Wiss. N. F. II 1898 Nr. 5) S. 16 und 14.

1) Die Zeit dieser Siege gegen Böckh, für Bergk entschieden durch den Papyrus von Oxyrynchos, Robert im Hermes XXXV 1903 S. 166.

2) Pindar, Ol. 1, 110. Über die Zeit dieses Gedichtes s. Gaspar, Essai de chronol. Pindarique S. 93 ff. Über das Viergespann Gelons unten S. 46.

Σόν ποτε νικάσας, Ζεῦ Ὀλύμπιε, σεμνὸν ἀγῶνα
τεθρίππῳ μὲν ἅπαξ, μουνοκέλητι δὲ δίς,
δῶρ' Ἱάρων τάδε σοι ἐχαρίσσατο. παῖς δ' ἀνέθηκε
Δεινομένης πατρὸς μνᾶμα Συρακοσίου[3]).

Also hat Kalamis wirklich mit Onatas zusammengearbeitet. Die Reiter standen nach der gemeinsamen Unterschrift auf einer Basis mit dem Viergespann, ihm zu beiden Seiten[4]). Das erfordert, obschon es vor Reisch auch Brunn geleugnet hat[5]), einen einheitlichen künstlerischen Plan und weitgehende stilistische Übereinstimmung. Der Träger dieser Einheit aber kann nur Onatas gewesen sein, gewiß der ältere von beiden, da er schon vor 480 auf der Akropolis von Athen tätig gewesen war (S. 40). Als der Hauptmeister setzte er unter das Gespann das von ihm wiederholt gebrauchte Epigramm:

Υἱὸς μέν με Μίκωνος Ὀνάτας ἐξετέλεσσεν
νάσῳ ἐν Αἰγίνᾳ δώματα ναιετάων[6]).

Der jüngere Mitarbeiter wird sich nur in kurzen Signaturen unter den Reitern genannt haben. Das alles macht gerade den von Reisch bekämpften Eindruck: wir haben uns um 466 Kalamis allerdings als „untergeordneten Gehilfen des Onatas" und nicht „als gleichwertigen Künstler" zu denken.

Dieser große Äginet zog, selbst nach unserem beschränkten Wissen, solche Gehilfen, nur nicht auch so berühmt gewordene, noch für zwei andere Werke heran. An dem stattlichen delphischen Weihgeschenke der Tarentiner schuf mit ihm KALYNTHOS, dessen singulären Namen die Kallynthis eines attischen Grabreliefs samt analogen Männernamen längst gegen die herkömmliche, von Reisch (S. 218) noch mitgemachte Anfechtung sicher gestellt hat[7]). Der

---

3) Pausan. 8, 42, 4; Preger, Inscr. gr. metr. Nr. 126.

4) Pausan. 6, 12, 1.

5) Brunn, Kl. Schriften II S. 73 (aus den Sitzungsber. d. bair. Akad. phil. Cl. 1880 I S. 434). Sehr richtig urteilt darüber Homolle in der Publikation des delphischen Wagenlenkers S. 175 A. 2 (s. unten S. 99 A. 26).

6) Pausan. 8, 42, 10; 5, 25, 13; Preger a. a. O. Nr. 176.

7) Pausan. 10, 13, 19. Klein hat seinen Jugendstreich (Arch.-epigr. Mitth. a. Österr. V 1880 S. 92), statt des von Schubart im Texte belassenen Kalynthos den wesentlich ältern Hauptmeister der grundverschiedenen Schule von Argos einzuschwärzen, selbst stillschweigend zurückgenommen (Kunstg. I S. 337). Daß ihn Spiro in den Pausaniastext setzt, ist ein übles, hoffentlich vereinzeltes

Mitarbeiter an dem widdertragenden Hermes der Pheneaten in der Altis hieß Kalliteles. Von ihm sagt Pausanias: δοκεῖν δέ μοι τοῦ Ὀνάτα μαθητὴς ἢ παῖς ὁ Καλλιτέλης ἦν[8]), und das, was uns von dem gegenseitigen Verhältnis ähnlich zusammenarbeitender Künstler überliefert ist — abgesehen von besonders begründeten Ausnahmen, wie der Heranziehung des Alexanderportraitisten Lysipp für die Löwenjagd des Leochares — gibt ihm recht. Also wird Kalamis ein Schüler des Onatas gewesen sein, da unmittelbarer Familienzusammenhang durch seine wahrscheinlich böotische Herkunft ausgeschlossen wird (S. 39). Gerade äginetischer Schulung entspricht eines seiner Hauptwerke, der Bronzekoloß für Apollonia (S. 68), da die Meister jener Insel, unter ihnen Onatas, ihre bevorzugte Technik auch in dieser Richtung weitergebildet hatten[9]). Daß Onatas um diese Zeit gerade auf Böotien Einfluß hatte, verrät auch die längst beobachtete Übereinstimmung eines aus Tanagra und Theben bekannten Terrakottatypus (Abb. 10[10]) eben mit jenem Hermes der Pheneaten, bei dem ihm Kalliteles half; er wird von Pausanias beschrieben als ὁ Ἑρμῆς ὁ τὸν κριὸν φέρων ὑπὸ τῇ μασχάλῃ καὶ ἐπικείμενος τῇ κεφαλῇ κυνῆν καὶ χιτῶνά τε καὶ χλαμύδα ἐνδεδυκώς. Jedenfalls stand Kalamis als untergeordneter Mitarbeiter des Onatas noch nahe den Anfängen seines Schaffens. Was für erheblich älteren Zeitansatz von Werken seiner Hand beigebracht ist, wird sich uns bald im entgegengesetzten Sinn erledigen.



Abb. 10.
Böotische Tonfigur[10]).

Specimen seiner Konjekturalkritik. Die Athenerin Kallynthis und was daraus folgt bei Brückner in den Sitzungsber. d. phil. Kl. d. k. Akad. Wien CXVI 1888 S. 506; vgl. Kretschmer, Einleit. z. Gesch. d. gr. Spr. S. 402 f.

8) Pausan. 5, 27, 8

9) Reisch S. 220; 256. Als Schüler des Onatas nahm ich den Kalamis in Anspruch schon in der S. 39 A. 1 angeführten Anzeige S. 695.

10) Entlehnt aus Roschers Lexik. d. Mythol. I S. 2395. Mehr bei Winter, Typen fig. Terrak. I S. 179, 5; derselbe Kunstgesch. in Bildern I 42, 4; Wolters in den Mitth. d. d. arch. Inst. Athen XV 1890 S. 359.

Noch in die Nähe des Hieronweihgeschenkes fällt (auch nach Reisch S. 220) das von Pindar daheim geweihte Tempelbild des ZEUS AMMON, mit dem zusammen Pausanias einen in das libysche Hauptheiligtum des Gottes gesandten Hymnus erwähnt[11]). Sein Kult war zu den Griechen über Kyrene gelangt, das mit dem Ammonsbilde prägte, es auf einem Gespanne nach Delphi stiftete (S. 10) und bei dem Dichter, in der vierten Pythischen 16, *Διὸς ἐν Ἄμμωνος θεμέθλοις* gegründet heißt. Was konnte Pindar eher Anlaß geben, dem Widdergott so reichen Zehnten zu weihen, als der sicher beträchtliche Sold, den ihm 462 eben die zwei großen und politisch bedeutsamen Gesänge auf den pythischen Wagensieg Arkesilas' IV eingebracht haben müssen[12])?

Unbestritten dem alten Meister gehören ferner die betenden Knaben, welche die 403 zerstörte Stadt AKRAGAS auf die Altismauer stellte[13]). Aber für sie versucht Reisch (S. 219f.), nach dem Vorgang anderer[14]), ein viel früheres Datum als die bisher gewonnenen wahrscheinlich zu machen, indem er sie mit einem Erfolg aus den ruhm- und beutereichen Kämpfen Siciliens gegen die Karthager (480) verknüpft. Doch ein hierauf bezügliches Anathem von Akragas ist in der olympischen Periegese nicht sicher vorauszusetzen. Kennt sie ja ein solches nicht einmal von den syrakusanischen Herrschern, die doch den Sieg bei Himera zu Delphi mit den vier schweren goldenen Dreifüßen verewigten[15]). Das hierher bezogene Viergespann Gelons von Glaukias war vielmehr durch den Wagensieg vom Jahre 488 veranlaßt[16]). Geradezu unwahrscheinlich wird der Gedanke dadurch, daß Pausanias als Stifter der betenden Knaben nur die Akragantiner, und nicht ihren Tyrannen Theron anführt. Dieser nämlich fände sich allein, wie die Deinomeniden unter den Dreifüßen, oder wenigstens vor seinen Mitbürgern, wie Hieron auf

11) Pausan. 9, 16, 1; Schol. Pind. Pyth. 9, 89, Bergk Fr. 36.

12) So zuletzt in meiner Kyrene S. 83f. Vgl. Gaspar a. oben S. 43 A. 2. a. O. S. 147f.

13) Pausan. 5, 25, 5.

14) Brunn, Gesch. gr. Künstler I S. 125 unter Hinweis auf Meyer zu Winckelmann VI 2 S. 122; Klein, Kunstg. I S. 387.

15) Homolle in den Mélanges Weil S. 206ff.; Th. Reinach in der Revue d. étud. gr. 1903 S. 19ff.

16) Pausan. 6, 9, 4; Olympia V Inschr. Nr. 143; unter den Anathemen für die Himeraschlacht angeführt von Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. III § 231 Anm.

dem Tyrrenerhelm aus der Schlacht bei Kyme[17]) (474) genannt, wäre das Weihgeschenk vor seinem Tod (472), oder mit seinem Sohne Thrasydaios, wäre es vor dessen Sturz (471) dargebracht, wie es auch Reisch in Erwägung zieht. Solch ein Abstand von den Ereignissen des großen Jahres macht die Verknüpfung des Denkmals gerade mit ihnen schon wenig wahrscheinlich. Pausanias bezeugt sie denn auch keineswegs in glaubwürdiger Weise. Die Nachricht beginnt nicht, wie Reisch sagt, mit einem „geschichtlichen Exkurs über die Libyer und Phönikier", sondern mit kurzer Einführung der libysch-phönikischen Kolonie MOTYE, die Pausanias statt bei Lilybaion bei Pachynos ansetzt. Von dort leitet er die Beute her, aus der das Werk des Kalamis gestiftet war. Nur den Ortsnamen also brauchen wir auf die Weihinschrift zurückzuführen. Jedoch von einem Zug der Akragantiner gegen Motye weiß sonst niemand. Wohl aber kämpften sie 451/50 gegen Duketios einen schweren, zuletzt siegreichen Kampf um ihre eigene Küstenfeste MOTYON[18]), die auch Stephanos von Byzanz mit Motye zusammenwirft[19]). Reisch versichert freilich: „Diese Kämpfe konnten keine große Beute gebracht haben und waren überhaupt nicht bedeutend genug, um in Olympia durch ein Weihgeschenk gefeiert zu werden". In Wahrheit jedoch bedrohte die Sikelererhebung unter Duketios den Bestand der griechischen Kolonien der Insel, sie verursachte dem mächtigen Bundesgenossen Agrigents, Syrakus, Angst genug, um für den geschlagenen Feldherrn Bolkos das Todesurteil zu bewirken. Und wer kann im Ernst die Möglichkeit in Abrede stellen, daß Akragas in dem wiedergewonnenen Kastell genug barbarische Gefangene machte, um aus dem Erlös einige, wir wissen nicht einmal wie viele, betende Knaben von Erz nach Olympia zu stiften, jedenfalls ein sprechendes Denkmal überstandener Gefahr[20])? Von den ganz analogen Siegen der Tarentiner über ihre messapisch-japygischen Nachbarn wäre uns überhaupt nichts bekannt, wenn Pausanias nicht die großen, dafür in Delphi gestifteten

17) Olympia V Inschr. Nr. 249.

18) Diodor 11, 91.

19) Das Versehen des Pausanias erkannte zuerst Urlichs in den Jahrb. f. cl. Philol. LXIX 1854 S. 378; vgl. Beloch im Hermes XXVIII 1893 S. 633; Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. III § 361.

20) So Ed. Meyer a. a. O.

Weihgeschenke, die Gruppen des Ageladas und Onatas beschriebe[21]). Somit ist dieses Werk des Kalamis mit hoher Wahrscheinlichkeit auf oder etwas nach 450 festgelegt, nichts Unglaubliches bei einem Künstler, der noch um 466 Gehilfe des Onatas war.

Außer diesen durch sichere Zeugnisse dem alten Meister zugewiesenen Werken läßt ihm Reisch nur den Koloß für Apollonia, dessen Zeit erst später zu erwägen ist (S. 68 f.). Ich dagegen glaube für ihn noch eine ganze Reihe von Arbeiten in Anspruch nehmen und innerhalb der gewonnenen Zeitgrenzen oder wenig später einordnen zu können.

VI. Nike, Hermione, Alkmene.

In Olympia will Pausanias die betenden Knaben der Akragantiner schon an ihrem Stile, das heißt nach der einleuchtenden Bemerkung von Reisch (S. 218) an ihrer Übereinstimmung mit den unfern aufgestellten Reitern des Hieronweihgeschenkes als Werke des alten Kalamis erkannt haben. Dennoch soll er demselben Künstler die nicht weit davon gestiftete NIKE seines Enkels ohne jedes Bedenken zuweisen[1]). Das wäre, trotz Reisch, denn doch noch etwas erstaunlicher, als wenn er wirklich in demselben Heiligtum eine Siegerstatue des von ihm unterschiedenen jüngern Polyklet unter diesem Namen schlechtweg anführte, worüber sich, nebenbei, noch streiten läßt[2]). Denn der Unterschied zwischen Gewandfiguren von rund 460 und solchen von rund 360 war immer, auch für einen sowenig begabten Kunstfreund, leichter zu fassen, als es der von Athletenstatuen des ältern und des jüngern Polyklet gewesen sein kann. Die ärgste nachweisbare Sünde des Perlegeten, die mir einfällt, ist die Zuweisung der Ostgiebelstatuen des Zeustempels an den Meister der darüber- und davorstehenden Niken, die auch heute noch mancher für beinahe gleichzeitig hält. Doch hören wir die Gründe für Reischs Annahme.

Die Weihinschrift jener Nike der Mantineaten verschwieg den Anlaß ihrer Darbringung. Aber die Göttin war flügellos und

21) Pausan. 10, 10, 6; 10, 13, 10 mit den Anmerkungen Frazers.

1) Pausan. 5, 26, 6.

2) Pausan. 6, 2, 6 mit dem Kommentar von Hitzig und Blümner II 2 S. 537 f. Vgl. Pausan. 6, 6, 2 und Reisch S. 263.

Pausanias ließ sich sagen, der Künstler habe damit das Xoanon der ihn lebhaft interessierenden „Nike Apteros“ in Athen nachgeahmt: *Κάλαμις δὲ οὐκ ἔχουσαν πτερὰ ποιῆσαι λέγεται ἀπομιμούμενος τὸ Ἀθήνῃσι τῆς Ἀπτέρου καλουμένης ξόανον.* Dies nimmt Reisch (S. 239 f.) mit Benndorf[3]) als bindende Überlieferung, aus der hervorgehe, daß die Inschrift selbst das Werk des Kalamis als Athena Nike bezeichnet habe. Da er nun, gegen Benndorfs ehemalige Meinung und gewiß mit Recht, den Niketempel der Akropolis erst am Ende des Propyläenbaus ausgeführt glaubt[4]), führt ihn diese vermeintliche Nachbildung seiner Kultstatue über die Lebenszeit des alten Meisters hinaus in die des jüngern, wo das Bündnis zwischen Athen und Mantinea, durch die große Schlacht bei dieser Stadt (362) bewährt, einen trefflichen Grund für solch ein Anathem bietet.

Dabei hat aber Reisch eines nicht hinlänglich gewürdigt, die überlieferte Beschaffenheit des athenischen Tempelbildes. Pausanias nennt es ein *ξόανον*, womit er immer Holzfiguren meint[5]), ebenso schon Heliodor[6]), und nach diesem trug es in der Linken den Helm, in der Rechten den Granatapfel, ein entschieden archaisches Attribut, das in Erz nachgebildet als vorpersisches Weihgeschenk an die Polias erhalten[7]) und auf einer weißgrundigen Lekythos im Stil etwa des Duris der Göttin in die Linke gegeben ist[8]). Das alles ließe sich zur Not begreifen aus der starken archaistischen Strömung, die bald nach, vielleicht schon während der Erbauungszeit des Niketempels herrschte[9]). Aber

3) Benndorf [und O. Hirschfeld], Festschrift zur 50jährigen Gründungsfeier d. Archäol. Instit. Wien 1879, S. 18 ff.

4) Vgl. eben noch A. Köster im Jahrb. d. d. arch. Inst. XXI 1906. S. 129 ff.

5) Fränkel, De verbis quibus opera statuaria Graeci notabant, Dissert. Berlin 1873, S. 10 f.

6) Harpokration unter *Ἀθ. Νίκη.* — Litteratur bei Hitzig und Blümner, Pausan. I 1 S. 245.

7) Lolling, *Ἐπιγρ. Ἀκροπόλ.* Nr. 20; [Jahn und] Michaelis, Arx S. 124, 281.

8) Murray und A. H. Smith, White Athenian vases Taf. 14; C. Smith, Catal. of vases Brit. Mus. III S. 396 D 22; Kekulé, Reliefs d. Balustrade d. Athena Nike[2] S. 25; Winter in der Arch. Zeitung XLIII 1885 Taf. 12, 2 S. 196.

9) So wollte Furtwängler, Meisterwerke S. 210, unter der kaum haltbaren Voraussetzung, das Xoanon sei identisch mit dem um 425, sicher eine Weile nach dem Tempelbau, gestifteten Agalma C. I. A. IV 2 Nr. 198c (und 513e, nach Wilhelm bei Reisch S. 240 A. 128); [Jahn und] Michaelis, Arx Athen. S. 43, Judeich, Topogr. v. Athen, S. 205.

weit natürlicher erklärt es sich, wenn das Xoanon selbst archaisch war, gleichzeitig mit der Einsetzung des Kultes, die ja, laut dem Psephisma über die Erbauung des Tempels[10]), bereits vor diesem um 450 gefaßten Beschlusse, vermutlich infolge eines der großen Siege über die Perser, stattgefunden hatte[11]). Dann aber wäre schon der erste Kalamis in der Lage gewesen, das Xoanon der Akropolis für die Mantineer nachzubilden.

Indes braucht den angeführten Worten des Pausanias nichts Weiteres zugrunde zu liegen, als daß die seltene Flügellosigkeit der olympischen Nike an die volkstümliche Benennung der attischen Göttin erinnerte[12]). Hätte die Weihinschrift ausdrücklich von Athena Nike gesprochen, dann würde der Perieget das schwerlich übergangen haben. An der Richtigkeit seiner Benennung der Figur als Nike schlechtweg zu zweifeln haben wir nicht den mindesten Grund. Hat doch die Übergangszeit in ihrer oft heftigen Abkehr von den archaischen Traditionen dieser wie anderen Gottheiten das orientalische Attribut der Beflügelung abzustreifen versucht[13]). Inschriftlich beglaubigte Beispiele liefern die strengschöne Pyxis des Agathon in Berlin[14]), und, hierher noch besser passend, die bekannte Münze von Terina (Taf. 5[15]), deren Zeugniskraft meines Erachtens durch neuere Umdeutungsversuche nicht erschüttert worden ist[16]). Noch auf dem olympischen Siegergespann des Eleers Timon von der Hand des Daidalos meinte Pausanias ein

---

10) [Jahn und] Michaelis, Arx S. 93, 6, Dittenberger, Sylloge² II Nr. 911, Zeile 6.

11) A. Köster a. a. O. S. 144 A. 41 denkt an Salamis, wie mir scheint wahrscheinlicher als Benndorf a. a. O. an die Eurymedonschlacht, dessen Hauptgrund, die Wiederkehr des Granatapfels auf den Münzen von Side, durch das in Anm. 7 und 8 Beigebrachte hinfällig wurde.

12) Kekulé, a. a. O. S. 7; Kalkmann in den Bonner Studien R. Kekulé gewidmet S. 45.

13) Belege gibt Bulle, „Nike" in Roschers Lexik. d. Mythol. II S. 316 f., aber nur um sie hinwegzudeuten. Ähnlich urteilt Svoronos, Das Athener Nationalmuseum S. 165. Dagegen s. schon meine Siegesgöttin S. 11 (N. Jahrb. f. kl. Altertumsk. V 1898 S. 387).

14) Jahrbuch d. d. arch. Inst. X 1895 Anz. S. 38.

15) Nach Gardner, Types of gr. coins Taf. 1, 23.

16) Gegen Bulle a. a. O. und schon Kekulé a. a. O. S. 12 kann ich eben noch verweisen auf K. Regling, Terina, 66. Progr. z. Winckelmannsfeste Berlin 1906 S. 61 ff.

offenbar flügelloses Mädchen für die Siegesgöttin halten zu dürfen[17]). Und ich wüßte nicht, was sonst die 50 Meter von dem Dreifußsäulenuntersatz des Bryaxis gefundene, aber unmöglich dazu gehörige Marmorfigur (Taf. 5) des fünften Jahrhunderts bedeuten soll, die mit stark gebogenen Knieen vorhängend hinabschwebt, ohne eine Spur von Schwingen an ihrem — merkwürdig tief entblößten — Rücken zu tragen[18]). Nach ihrem stark unterlebensgroßen Maßstab wie nach ihrem Stile taugt sie zum Akroter des nahen Theseions. Das sind, scheint mir, ausreichende Parallelen zu einer wirklichen flügellosen Nike des alten Kalamis.

Der Anlaß zu ihrer Weihung nach Olympia wird in der Teilnahme Mantineas an den Kämpfen von Argos wider Sparta, zu denen die von Robert um 460 angesetzte Schlacht bei Oinoa gehörte, und in dem damit zusammenhängenden Synoikismos zu suchen sein[19]).

Wieder in die Mitte des Jahrhunderts, neben die Knaben der Akragantiner, fügt sich am besten die von den Spartanern nach Delphi geweihte HERMIONE. Über ihre Erscheinung erfahren wir nichts. Denn aus des Periegeten gewohnheitsmäßigen genealogischen Angaben: *Ἑρμιόνη ἡ Μενελάου θυγάτηρ, καὶ συνοικήσασα Ὀρέστῃ τῷ Ἀγαμέμνονος καὶ ἔτι πρότερον Νεοπτολέμῳ τῷ Ἀχιλλέως*[20]), ist doch unmöglich herauszulesen, sie sei dargestellt gewesen poursuivie par Oreste, désesperé de voir Néoptolème épouser sa fiancée, also vielleicht erhalten in der weit glaublicher auf eine Niobide

---

17) Pausan. 6, 12, 6, vgl. 6, 2, 8, dazu Hitzig und Blümner I 2 S. 538; Reisch, gr. Weihgesch. (Abhandl. d. arch.-epigr. Semin. Wien VIII) S. 49.

18) Kavvadias in der Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1893 Taf. 4 und 5 S. 40 f., richtig gedeutet, aber dennoch mit der Bryaxisbasis verknüpft; Svoronos, Athen. Nationalmus. Taf. 27 S. 165 f., — danach auf unserer Taf. 5 — tut das letztere, aber mit Deutung auf eine Nereide, die doch nach den angerufenen Beispielen laufen, nicht schweben müßte. Die fehlende Säule der Bryaxisbasis trug gewiß den Dreifuß, wie Couve im Bull. de corr. hell. XVI 1892 S. 552 f. aussprach. Svoronos findet das, neben der dreimaligen Darstellung des Preisdreifußes in den Basisreliefs, langweilig. Aber das Lysikratesmonument stellt den Dreifuß, den es trug, noch häufiger dar.

19) Fougères, Mantinée (Bibl. des écoles Franç. LXXVIII) S. 314; 377 f.; Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. III § 325. Gegen die Datierung der Schlacht bei Oinoa erhebt Judeich, Topogr. v. Athen S. 301 A. 8 nochmals Einwendungen, welche m. Er. die entscheidenden Zeugnisse nicht berühren.

20) Pausan. 10, 16, 4.

gedeuteten Statue der Glyptothek Ny Carlsberg[21]). Vielmehr weist der Mangel jeglicher Angabe eines Motivs auf eine ruhige Gestalt. Reisch (S. 239) gibt sie dem jüngern Kalamis, weil er sie, bis auf weiteres einleuchtend, von der ALKMENE nicht trennen mag. Aber die letztere wird nur von Plinius erwähnt, an der Stelle, wo er uns von dem alten Kalamis zu handeln schien (S. 9). Trotzdem könnte sie natürlich dem zweiten gehören, ja Reisch (S. 237) vermutet den inschriftlich bezeichneten Standort dieser Alkmene auf der großen kalbkreisförmigen Basis in Dephi, welche die von den Argeiern aus Anlaß ihrer Teilnahme an der Gründung Messenes (369) geweihten Standbilder ihres mythischen Herrschergeschlechts trug[22]). Der inschriftlich bezeugte Meister dieser Gruppe oder eines Teils davon, Antiphanes von Argos, hat aber sonst, an dem Lysanderanathem und dem der Arkader zu Delphi, nur mit Peloponnesiern und einem Bürger der korinthischen Gründung Apollonia zusammengearbeitet[23]), unter denen sich der jüngere Kalamis doch seltsam ausnähme, mag selbst der Asklepios in Sikyon sein Werk gewesen sein (S. 13). So bleiben wir in betreff der Alkmene unsicher.

Dieser Ungewißheit durch die Voraussetzung abzuhelfen, die statuarische Darstellung von Heroinen sei „dem Zeitgeiste des frühen fünften Jahrhunderts ebenso fremd, wie dem des vierten Jahrhunderts geläufig“, das scheint mir allerdings nichts als „unberechtigtes subjektives Empfinden“ (Reisch S. 238). Denn solche Ehoienheldinnen waren eben von alters her wichtige Glieder der alten genealogischen Tradition, deren sehr reale Geltung im historischen und politischen Leben der Geschlechter, Stämme und Städte Reisch selbst zu seinen späten Ansätzen verwertet. Gerade diese Geltung wird, sollte ich meinen, in der Nähe der guten alten Zeit erst recht lebendig gewesen sein. Einzelstatuen weiß

21) So Arndt, Glypt. Ny Carlsberg I S. 66 zu Taf. 38—40, mit Hinweis auf Roscher, Lexik. d. Mythol. I S. 2433 f., also wohl auf die Casseler Vase Arch. Zeitg. X 1852 Taf. 37, 1 (S. Reinach, Répert. d. vas. I S. 375), wo Hermione (?) auf dem Altar sitzt. Die Statue als Niobide und Giebelfigur gedeutet von Furtwängler in den Sitzungsber. d. bair. Akad. 1899 II S. 279 ff. 1902 S. 443 ff.

22) Pausan. 10, 10, 5; Homolle im Bull. de corr. hell. XX 1896 S. 605 ff. XXI 1897 S. 301 (verdruckt 401).

23) Pausan. 10, 9, 5 und 8; Homolle im Bull. XXI 1897 S. 289 ff.

ich aus dem fünften Jahrhundert freilich nicht mit Sicherheit zu nennen. Denn die ephesischen Amazonen gehören nicht recht hierher und der mit Wahrscheinlichkeit auf Atalante gedeuteten „Venus vom Esquilin“ wird ja seltsamer Weise immer wieder das Zurückgehen auf ein Original des frühen fünften Jahrhunderts abgestritten[24]). Aber die ganze Bedeutung der Heroinenwelt in jener Zeit veranschaulicht uns aufs eindringlichste die Nekyia Polygnots[25]).

In seine Nähe stellt sich meines Erachtens die Hermione vermöge ihrer genealogischen Beziehungen. Doch eben daraus möchte Reisch für seinen späten Ansatz Gewinn ziehen. „Indem die Statue an den Bund erinnert, den Hermione mit dem delphischen Heros Neoptolemos eingegangen war, soll sie den engen Verband verkörpern, der in den ersten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts zwischen Delphi und den Lakedämoniern bestand“ (S. 239). Allein der rauhe Pyrrhos war für das pythische Heiligtum, obgleich es seinen unholden Geist mit einem Totenkult versöhnte, doch zunächst der hingerichtete Frevler gegen Apoll, für die Spartaner der ihrer Königstochter aufgenötigte fremde Gatte, dem sie kein Kind gebar; dagegen galt als Mann ihrer Wahl der heimische Vetter Orestes und er wie beider Sohn Teisamenos gehörten Lakedämon wie Argos an[26]). So kann die von ersterem Staate geweihte Hermione kaum etwas anderes bedeutet haben, als eine ihm besonders willkommene Versöhnung mit dem feindlichen Nachbar. Und eine solche bietet sich niemals wieder von gleicher Bedeutung, als in dem Friedensschluß von 450, der Athen auf dreißig Jahre des wertvollsten Bundesgenossen beraubte[27]). Die Ausführung dieses lakonischen Anathems durch einen auch für

24) Frühere Litteratur bei Helbig, Führer[2] I Nr. 582. Die Deutung auf Atalante gab von Duhn im Bull. d. commiss. arch. municip. XVIII 1890 S. 48 ff. Für ein spätes Werk erklärte die Statue außer Helbig u. a. Furtwängler, Aphrodite Diadumene und Anadyomene in Helbings Monatsberichten über Kunstwissenschaft I 1900/1 Heft 4 S. 1 des Sonderdrucks. S. dagegen Bulle, Der schöne Mensch, Altert. zu Taf. 60, und E. Strong-Sellers in Strena Helbig. S. 297, die das Werk der Kalamisschule zuzählt.

25) Robert, 16. Hallisches Winckelmannsprogr. 1892, Nekyia S. 75 ff.

26) Roscher, Lexik. d. Mythol. I S. 2433; III S. 170 f.; 1011 f.; Pauly, Realencycl. VI 2 S. 1997.

27) Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. III § 340 und 337 Anm.; Fr. Cauer bei Pauly und Wissowa, Realencycl. II S. 735 ff.

Athen tätigen, dort wohl seßhaft gewordenen Meister erregt kein Bedenken, zumal da sich alsbald auch die beiden führenden Staaten vorläufig zum Frieden bequemten.

VII. Die Aphrodite des Kallias.

In oder vor der Osthalle der Propyläen, zwischen Leaina und Dieitrephes, sah Pausanias eine Aphrodite, von Kallias geweiht, von Kalamis gearbeitet[1]). Der Name des Stifters ist einer der gewöhnlichsten attischen und wird im fünften und vierten Jahrhundert von mehr erheblichen Männern getragen[2]), als von dem berühmten Lakkoplutos und seinem Enkel, dem Schwager des Alkibiades[3]), die Reisch allein zur Wahl stellt, um für letztern und damit für den jüngern Künstler zu entscheiden (S. 241 f.). Sicher recht hat er in einem Punkte, der jedoch noch genauerer Ausführung bedarf.

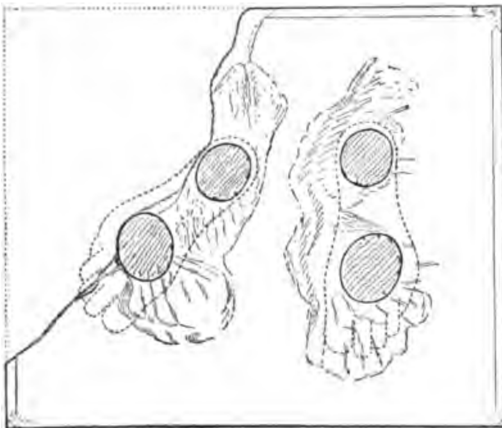




Abb. 11. Kalliasbasis der Akropolis[5]).

Eine Weihinschrift des alten Kallias, Sohnes des Hipponikos, trägt die hier, mit unvollkommenem Facsimile, abgebildete Basis (Abb. 11). Ihr Fundplatz ist nicht bekannt. Aber Köhler bemerkte sie zuerst „auf dem Plateau, welches sich beim Heraustreten aus den Propyläen auf dem Burgraum rechts befindet“[4]). Nach seinem zurückhaltenden Hinweis wurde sie oft mit Zuversicht für die

1) Pausan. 1, 23, 2.

2) Z. B. Kirchner, Prosopogr. Attica I Nr. 7822, 7823, 7827, 7840, 7841, 7856, 7863, 7864, 7887, 7900.

3) Kirchner Nr. 7825, 7826.

4) Hermes III 1869 S. 166.

Aphrodite des Kalamis in Anspruch genommen[5]). Wenn mit Recht, dann müßte dieses Werk allerdings hart an die persische Zerstörung oder gar darüber hinaufgerückt werden. So altertümlich sind die Buchstabenformen, namentlich A und N, so naiv unbedacht die zum Umbiegen des Endes der einzigen Zeile — sie steht auf dem glatten Randbeschlag des rauhen Spiegels — nötigende Disposition. Allein die Verknüpfung, wie nahe sie auch zu liegen scheint, ist doch schweren Bedenken unterworfen, worauf ich vor einigen Jahren kurz hinwies[6]). Es fehlt der Name der auf der Akropolis gewiß seltenen Göttin und die Künstlerinschrift; beides müßte ohne Not und Analogie eingehauen gewesen sein auf einem untern verlorenen Basisstein, der sich ja sonst zu dem nur 0,30 M. hohen erhaltenen unbedenklich ergänzen ließe[7]). Doch die Meistersignatur könnte zur Not in der alten Weise, die noch für Myron bezeugt ist[8]), an der Statue selbst angebracht, die Göttin an Attributen kenntlich gewesen sein. Wahrscheinlich kann man aber beide Lösungsvorschläge nicht nennen. Und zu diesen schon von Reisch beigebrachten Gegengründen kommt ein weiterer hinzu.

Die Oberfläche des Marmors trägt die hier nach meiner durch eine Photographie[9]) kontrollierten Aufnahme wiedergegebenen Befestigungsspuren der verlorenen Bronze. Sie haben die sicher von den Perserkriegen bis in den peloponnesischen hinab übliche Form, über die neulich aus Anlaß des polykletischen Pythokles genauer zu handeln war[10]): jedem Fuß entsprechen zwei große elliptische Dübellöcher. Der Abstand von je zwei

---

5) C. I. A. IV 1 S. 44 Nr. 392; Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 415 („unsicher"); Lolling, Ἐπιγρ. Ἀκροπ. Nr. 164; Dittenberger, Sylloge² Nr. 12; [Jahn und] Michaelis, Arx Athen. S 47, 9. Meinem Facsimile liegt ein Abklatsch Kurt Müllers und Photographie Karos zugrunde. Das Punktierte ist wesentlich nach C. I. A. ergänzt.

6) In der oben S. 19 A. 15 citierten Anzeige.

7) Vgl. das Stufenbathron mit Inschrift des Bildhauers Phaidimos Δελτίον ἀρχαιολ. 1890 Taf. Γ S. 111, C. I. A. IV 1 S. 189 Nr. 477p; das Praxitelesbathron und das des polykletischen Xenokles Olympia II Taf. 92, V Nr. 164; 266; Löwy Nr. 30 u. a. m.

8) Cicero, Verr. 4, 43, 93, worauf zur Kalliasbasis Löwy a. a. O. hinweist.

9) Die Photographie wird wieder Georg Karo verdankt. Die Standspuren gibt schematischer aber im wesentlichen übereinstimmend [Jahn-]Michaelis, Arx Athen. tab. 38, 7.

10) Jahreshefte d. österr. arch. Inst. IX 1906 S. 131 ff.

zusammengehörigen Bettungen, diese selbst mitgerechnet nur bis gegen 0,23 M. lang, lehrt mit ihrer Breite verglichen, daß, wie in den Standspuren der Athletenbilder, die hintere der Ferse, die vordere dem Ballen entspricht, die ganzen Zehenpartien also darüber hervorragten. Solches aber ist nur bei unbeschuhten Füßen erforderlich und zweckmäßig. An entsprechenden Befestigungsspuren voll aufruhender Schuhsohlen von Großbronzen kenne ich aus demselben kunstgeschichtlichen Bereiche nur die eine, die der rechte Fuß der Athena Hygieia auf seiner Basis hinterließ (Abb. 12[11]). Diese Spur teilt sich zwar auch in zwei Dübellöcher, das hintere für die Ferse rundlich, das vordere jedoch viel gestreckter, genau dem Vorderteil einer Sandale entsprechend, nur etwas enger, ganz wie es der rechte Fuß der Athena „Farnese“ und ihrer Repliken fordert[12]). Denselben Unterschied zeigen auch die einheitlichen langen Bleiklötze, womit, im allgemeinen später, Bronzestatuen in entsprechenden Mulden der Postamente vergossen wurden, am besten bekannt durch einige Füße aus der Schiffsladung von Antikythera; auch sie reichen unter Sandalen bis hart an den vordern Rand, unter bloßen Füßen nur bis an den Ballen[13]). Also war diese von Kallias geweihte Statue allem Anscheine nach barfuß.

Es fragt sich nun, ob die Kalliasaphrodite unbeschuht gedacht werden kann. Eine voll begründete Antwort würde nur aus umfassender Untersuchung dieses ganzen, sehr untersuchenswerten Themas zu gewinnen sein. Doch schon jetzt glaube ich behaupten zu dürfen, daß von jeher, wie zum Teil schon bei

11) Nach dem von Wolters überlassenen Original Kaweraus zu Mitth. d. d. arch. Inst. Athen XVI 1891 Taf. 6, 1 mit Benutzung einer Durchzeichnung von R. Zahn. Vgl. [Jahn-]Michaelis, Arx tab. 37, 4. — Bei Kleinbronzen genügte für beschuhte, wie für nackte Füße nur je ein Dübel in der Mitte, s. z. B. in den eben citierten Jahresheften S. 133 Fig. 57, ebendort IV 1901 S. 47 den Bronzefuß aus Lusoi, und die Füße der unten S. 58 A 19 angeführten Aphrodite Karapanos.

12) Jahrbuch d. d. arch. Inst. XIV 1899 Anz. S. 134. Über die dort ausgesprochene Vermutung, daß die Athena Farnese auf die A. Hygieia des Pyrrhos zurückgeht, möchte ich heute noch nicht das letzte Wort sprechen. Kleine Schwierigkeiten, die sich mir bei weiterer Untersuchung ergaben, dürften kaum ausreichen, um die sonst wahrscheinliche These umzustoßen.

13) Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1902 S. 151 f.; Svoronos, Athen. Nationalmus. Taf. 5, 8—12 S. 36 ff. Vgl. den Anm. 10 citierten Aufsatz S. 134. Ein Beispiel auch Olympia IV S. 13 Nr. 11 (Furtwängler).

Homer[14]), namentlich aber in der hohen städtischen Kultur des fünften Jahrhunderts die vornehme Frau, das Vorbild der Göttin, bloßfüßig nur zu Hause und im Kultus auftritt. Die bildlichen Zeugnisse sind natürlich nicht alle gleichwertig, die Vasenmalerei zum Beispiel verzichtet wohl nur aus berechtigtem Streben nach Vereinfachung so oft auf die Wiedergabe des Schuhwerks. Aber die Plastik scheint den ausgesprochenen Satz durchaus zu bestätigen. Aus der Blütezeit diene als Kollektivbeispiel der Parthenonfries, als Belege für Aphrodite noch die schönen Statuen in Berlin[15]) und im Casino Doria Pamphili[16]) sowie das Pariser Exemplar der

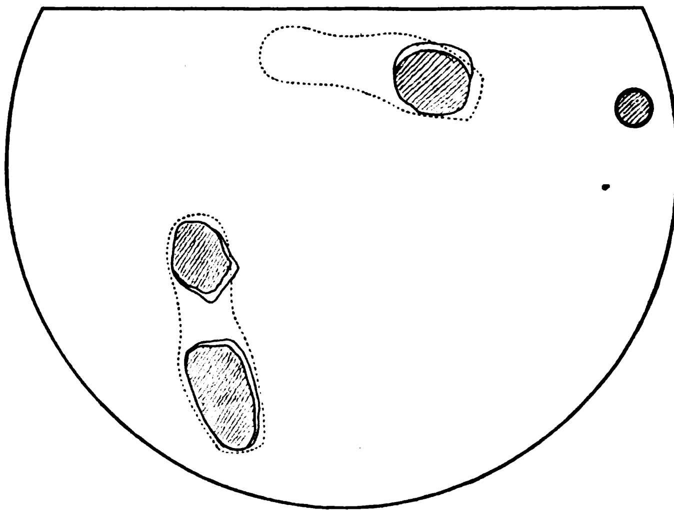


Abb. 12. Standfläche der Basis der Athena Hygieia[11]).

„Venus Genetrix"[17]). Freilich am Anfang des Zeitraums erscheint gerade diese Göttin — wenn es nicht doch Sterbliche sind — bloßfüßig in korinthischen Spiegelstützen[18]) und der ihnen ver-

14) Z. B. Ilias 14, 186.

15) Kekule von Stradonitz, Weibl. Gewandstatue a. d. Werkstatt der Parthenongiebel und derselbe, Gr. Skulptur S. 102 f.: Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 537.

16) Amelung in den Mitth. d. d. arch. Inst. Rom XVI 1901 Taf. 1 S. 23; Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 538.

17) Ihre sehr dünnen Sohlen zeigen deutlich nur große Abbildungen wie Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 473 und Bulle, Der schöne Mensch, Altert. Nr. 97. Vgl. S. 19 F.

18) Z. B. Rayet, Mon. de l'art ant. I Taf. 22; Dumont et Chaplain (Pottier), Céram. de la Grèce II T. 35 S. 452 f.; Schumacher, Beschr. ant. Bronzen (Karlsruhe) Taf. 24 Nr. 233 u. a. m.

wandten Bronzefigur Karapanos[19]), aber meist in ausgesprochen häuslicher Tracht und Situation, vielleicht auch unter dem Einfluß dorischer Sitte. Dagegen die großen feierlichen Göttinnen ähnlichen Stiles, wie die mit Unrecht auf die Sosandra, mittelbar also auf die Kalliasaphrodite zurückgeführte „Hestia" Giustiniani und „Aspasia" zu Berlin, tragen Sohlen unter den Füßen (S. 17). So kann eine barfüßige Aphrodite des ältern Kalamis nur für sehr unwahrscheinlich gelten.

Für denjenigen, der trotz allem Gesagten auf unsere Basis die Kalliasaphrodite zu setzen bereit ist, sei noch rasch ihr Verhältnis zu allen den S. 18 f. verzeichneten statuarischen Kandidatinnen für die „Aphrodite Sosandra" erörtert. Vorausgesetzt ist dabei, daß auch unter Schuhsohlen die vorderen Zapfenlöcher nur der Ballengegend, die hinteren der Ferse entsprechen könnten. Das so abgelesene Standmotiv gleicht am meisten dem der schönen Verhüllten Amelungs (D), dessen Grundriß mir in genauer Zeichnung vorliegt[20]). Doch stehen ihre Füße nicht unerheblich weiter auseinander. Vor allem aber schließt das Aufstoßen des Chitonsaums ringsum auf den Boden, welches doch für diese Gestalt ganz wesentlich ist, sicher aus, daß von ihren Füßen mehr ausgeführt war, als die sichtbaren Spitzen, wie an ähnlichen erhaltenen Bronzestatuen, zufällig allerdings erst späterer Zeiten[21]). Die Verzapfung des rechten Fußes der Athena Hygieia (Abb. 12) in zwei Löchern fordert Sichtbarkeit auch der Ferse, wie sie abermals das nicht ganz an den Boden herabreichende Gewand der Athena „Farnese" für ihr Bronzeoriginal wirklich bietet (S. 56). Erzstatuen mit schleifendem Chitonsaum standen beinahe von selbst und bedurften nur leichter Befestigung, wovon zum Beispiel das Unterteil einer solchen aus Kyzikos in Berlin Spuren aufweist[22]). Die

19) Bull. de corr. hell. XV 1891 Taf. 9. 10 S. 469 (Lechat); Winter, Kunstg. in Bildern I, 42, 5.

20) Diese Zeichnung sowie die entsprechende der Göttin von Cherchel (S. 19 E) verdanke ich der Fürsorge Herrn Geheimrats Kekule von Stradonitz und der gefälligen Mühewaltung der Herren Dr. Br. Schröder und Bildhauer Freres in Berlin.

21) z. B. an der „Spinnerin" der Glyptothek in München, Nr. 444 Furtwängler; Flasch in der Festschrift der Univ. Erlangen für Prinzregent Luitpold 1901; an einigen von den herkulanischen „Tänzerinnen", s. zuletzt Benndorf in den Jahresheften d. österr. arch. Inst. IV 1901 S. 180ff.

22) Beschr. d. ant. Skulpt. Nr. 3; v. Kekule, Gr. Skulpt. S. 267; Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkm. Text zu Nr. 558 am Ende.

amelungsche „Aspasia“ würde ferner mit dem Gewande neben dem linken Fuß ein wenig über die Standfläche der Kalliasbasis herausragen, der entgegengesetzten Kante aber zu fern bleiben. Das alles gilt meist in erhöhtem Maße von der Göttin aus Cherchel (E). Die Füße der „Hestia“ (C), wie sie am deutlichsten das Exemplar vom Kolosseum gibt, dessen Standspuren mir auch in Zeichnung vorliegen[23]), werden zwar unter dem Gewande sichtbar und ruhen ähnlich nebeneinander, wie es die Bettungen des Sockels fordern, jedoch eher etwas zu dicht beisammen und ganz anders zu der unverkennbaren Vorderansicht orientiert, als sie auf der Basis zur Schriftseite standen. Vollends der „Venus Genetrix“ (F) mit ihrem „polykletischen“ Stand entsprächen nur drei Bettungen, im Gegensinn denen der Hygieiabasis ähnlich angeordnet (Abb. 12). Somit paßt keine von den herangezogenen Statuen auf die Basis des Lakkoplutos. Sie scheidet also in jedem Sinn aus der Verbindung mit der von Pausanias erwähnten Aphrodite des Kallias aus.

Aber dennoch bleibt es wahrscheinlich, diese Statue für ein anderes Weihgeschenk desselben an Geld und Ehren reichen Mannes zu halten. Er vor all seinen Namensvettern (S. 54) hat den Anspruch, Kallias schlechthin zu heißen. So nennt ihn auch Pausanias an einer frühern Stelle der Attika, freilich aus Anlaß des Standbilds am Markte, das an seine persische Gesandtschaft erinnerte[24]); so vielleicht auch im weitern Verlaufe der Burgbeschreibung, wenn die sitzende Marmorathena des Endoios, trotz dem archaischen Stile der mit ihr wahrscheinlich identischen Statue, nicht einem ältern Kallias angehört[25]). Wie dem auch sein mag, in und bei dem Torbau erwähnt der Perieget nur Weihgeschenke, die älter waren als das vierte Jahrhundert, teilweise älter als das Bauwerk selbst, durchaus begreiflich, da dieser *ἐπιφανέστατος τόπος* ungemein gesucht und darum rasch besetzt gewesen sein wird. War aber die Aphrodite ein Werk des fünften Jahrhunderts, dann liegt es in der Tat am nächsten, sie für eine Stiftung des Lakkoplutos zu halten.

---

23) Meinen Riß davon hat Amelung freundlich revidiert und vervollständigt. Zu diesem Exemplar vgl. oben S. 18 A. 13.

24) Pausan. 1, 8, 2.

25) Pausan. 1, 26, 4, vgl. besonders Lechat, Au musée de l'Acropole S. 415ff. und Sculpt. attique S. 460ff.; auch Zeitschr. f. österr. Gymn. 1886 S. 683.

Unter dieser Voraussetzung ergibt sich denn auch, sie bestätigend, eine glaubliche Erklärung für das singuläre Erscheinen der Göttin, deren nächster Kultplatz draußen vor den Burgtoren lag[26]), als Weihestatue drinnen im Bezirke der Jungfrau Athena. Denn als Grund für solch ein Anathem kann doch die Freude des Stifters über einen privaten Erfolg im Wirkungsbereiche der Liebesgöttin, wie Benndorf in seiner Deutung des vermeintlichen Spitznamens Sosandra (oben S. 14) und Reisch für Kallias den Enkel voraussetzt (S. 242), schwerlich gelten. Es muß vielmehr ein auch Athena angehender, das heißt politischer Anlaß gesucht werden. Nun galt ja Aphrodite damals als Göttin des Orients, auch der Perser, wie Herodot lehrt (1, 131): *ἐπιμεμαθήκασι δὲ καὶ τῇ Οὐρανίῃ θύειν, παρά τε Ἀσσυρίων μαθόντες καὶ Ἀραβίων.* Als Persergöttin scheint sie, in der Hermenform der attischen Urania[27]), auf der Dareiosvase abgebildet zu sein[28]). In solcher Bedeutung und vielleicht zugleich als Geberin glücklicher Seefahrt konnte sie von dem alten Kallias Dank beanspruchen für den letzten großen Erfolg seines Lebens, eben jene Friedensgesandtschaft zum Großkönig im Jahre 448, die ihm der Demos unten am Markte mit einer Ehrenstatue lohnte[29]). So kämen wir auch mit diesem Werke des Kalamis in die Zeit der Friedensschlüsse.

VIII. Ein Viergespann.

In derselben großen Zeit entspricht, wie Benndorf kurz aussprach[1]), dem von Plinius gepriesenen Viergespann des alten Kalamis (S. 8 f.), das man in Olympia und Delphi vergeblich sucht, ein berühmtes Anathem der Akropolis, das seinerseits nach einem damals equis sine aemulo expressis dafür geeigneten Meister verlangt: die Erneuerung des im Perserbrande sicherlich zerstörten

26) S. die Inschriften bei [Jahn und] Michaelis, Arx Athen. S. 127, 332—334; zu Nr. 333 Weilbach und Kawerau in den Mitth. d. d. arch. Inst. Athen XXX 1905 S. 298 ff.

27) Pausan. 1, 19, 2,

28) Welcker, Alte Denkm. V S. 353; Baumeister, Denkm. I S. 409 links zu Taf. 6; Furtwängler und Reichhold, Gr. Vasenmalerei S. 148 zu Taf. 88.

29) Ed. Meyer, Forsch. alt. Gesch. II S. 75 und Gesch. d. Altert. III S. 615 f.

1) In der S. 49 A. 3 angeführten Schrift S. 46**; ebenso Bergk, Poetae lyr. gr.[4] III S. 478 f.

Denkmals für den kleisthenischen Sieg über Böoter und Chalkidier, zu der Perikles höchst wahrscheinlich durch die Niederwerfung der letzteren im Jahre 446 veranlaßt wurde[2]). Die von vornherein ansprechende Kombination wird erst recht befestigt durch die Rolle, welche das athenische Viergespann dicht vor den ältesten Zeugnissen für die Pferdebildnerei unseres Künstlers spielte (S. 10). Um sie nachzuweisen, bedarf es der Feststellung des damaligen Standortes dieses Denkmals.

Das Kleisthenische Viergespannn war nach Herodot 5,77 errichtet aus den Lösegeldern der chalkidischen und böotischen Gefangenen. Ihre Ketten sah der Historiker noch an rauchgeschwärzten Mauern hängen, *ἀντίον τοῦ μεγάρου τοῦ πρὸς ἑσπέρην τετραμμένου*, sicher eines der vorpersischen Athenatempel, also im innern Burgraume. Dicht dabei oder vielmehr wohl auf diesen Mauern stand ursprünglich das Bronzewerk, da sein Epigramm mit dem Hinweis auf die Fesseln anhob: *δεσμῷ ἐν ἀχλυόεντι* usf.[3]). Unter Perikles wurden die Verse so umgestellt, wie sie Herodot las, sodaß sie mit *ἔθνεα Βοιωτῶν καὶ Χαλκιδέων* begannen, die Ketten erst im dritten Verse folgten, weil das neue Denkmal aus der örtlichen Verbindung mit ihnen gelöst war. Es stand nämlich *ἀριστερῆς χειρὸς πρῶτον ἐσιόντι ἐς τὰ προπύλαια τὰ ἐν τῇ ἀκροπόλι.* Hier nicht den perikleischen, sondern den bescheidenen, vielleicht gar vorpersischen ältern Torbau[4]) zu verstehen gibt auch die Herodotchronologie keinen triftigen Grund[5]). Und die offenbare zeitliche wie sachliche Zusammengehörigkeit des Viergespanns mit dem Weihgeschenke der Hippes, den reitenden Dioskuren des Lykios[6]), bestätigt den Ansatz des ersteren vor dem damals

2) C. I. A. I Nr. 334; Pausanias 1, 28, 3, Hitzig und Blümner I 1 S. 303 ff.; [Jahn und] Michaelis, Arx Athen S. 77 f.; Judeich, Topogr. v. Athen S. 200.

3) C. I. A. IV 1 S. 78 Nr. 334a; Kirchhoff in den Sitzungsber. pr. Akad. 1887 S. 113 f., wo nur die wahrscheinliche Identität der rauchgeschwärzten Mauern mit der Basis nicht ausgesprochen ist.

4) Judeich, Topogr. S. 207 f. mit Abb. S. 198.

5) Ed. Meyer, Forsch. z. alten Gesch. II S. 196 ff.; Gesch. d. Altert. IV S. 369.

6) Lolling im *Δελτίον ἀρχαιολ.* 1889 S. 193 ff.; vgl. [Jahn und] Michaelis, Arx S. 45 und 116 Nr. 122, 123; Judeich, Topogr. S. 210; die Deutung auf die Dioskuren gab E. Maaß, Tagesgötter S. 225 unter Zustimmung von Löschcke im Jahrb. d. d. arch. Inst. XIX 1904 S. 23 f.

mindestens schon geplanten neuen Prachttor. Der immer wieder für einen dem kleisthenischen nahen Standort angeführte Pausanias verbindet es „nicht örtlich, nur begrifflich (als *δεκάτη*) mit der Athena“ Promachos und läßt als Spielraum den ganzen Weg von dieser bis zum Abstieg nach der Klepsydra offen[7]). Und an diesem, genau wo es Herodot sah, nämlich links beim allerersten Eintritt in den Propyläenkomplex, zu dem ja doch auch der Vorraum zwischen Pinakothek und Südwestflügel gehört, stand es — fast hätte ich gesagt „bekanntlich“, obgleich die ins Schwarze treffende, endlose Schwierigkeiten mit einem Schlage lösende Bemerkung Lollings bisher von mir allein gebilligt zu sein scheint[8]) — wirklich auch noch zur Zeit des Periegeten. Nur war es auf ein neues prahlerisches Postament gehoben, um nach der bettelhaften Weise dieser späten Athenäer[9]), etwa noch mit anderem Kopfe des Lenkers, als Ehrendenkmal auf M. AGRIPPA, den dreimaligen Consul (27 v. Chr.), umgeschrieben zu werden[10]), wie bald darauf einer von den Reitern des Lykios auf Germanicus[11]). Beide *μεταγραφαί* hat der der alten Zeit zugewandte Perieget verschwiegen.

Hier haben wir also ein ehernes Viergespann aus der Zeit des ersten Kalamis, wie sie sich uns auch aus anderen Gründen herabdehnt. Die Neuaufstellung des vorher gewiß verwahrlosten Denkmals im Jahre 27 v. Chr. oder wenig später war eine treffliche Gelegenheit zur Wiederentdeckung der Künstlerinschriften, welche freilich an dem neuen Sockel keinen Platz fanden, um die officielle Fiktion eines für den mächtigen Römer eigens errichteten Monumentes nicht zu stören. Kunstfreunden aber blieb es ein Werk der großen alten Zeit und konnte so den Ruhm kalamideischer Pferdebildnerei begründen. Daß dieser auch ohne Übertragung des

7) S. meine Vermutungen zur gr. Kunstgesch. S. 16 f. und ganz kurz, mit den oben citierten Worten, Petersen in den Mitth. d. d. arch. Inst. Rom XV 1900 S. 150 A. o.

8) Lolling a. a. O. S. 194 A. 2; vgl. N. Jahrb. f. kl. Altert. V 1902 S. 14.

9) Helbig, Unters. über camp. Wandmalerei S. 31 A. 3; Wachsmuth, Stadt Athen I S. 679; Curtius, Stadtgesch. Athens S. 260; Hula in den Jahresheften des österr. arch. Inst. I 1898 S. 27 ff.

10) Die Standspuren abg. Bohn, Propyläen Taf. 20 S. 39 f.; [Jahn und] Michaelis, Arx tab. 38, 18; die Inschrift S. 134, 455, C. I. A. III Nr. 575.

11) Lolling a. a. O. S. 179 ff.

Originals den Weg in die Hauptstadt fand, ist sehr begreiflich. Zuerst verkündet ihn Properz um die Zeit der Partherexpedition des Augustus[12]) (20 v. Chr.), dann Ovid, vielleicht von dem Freund abhängig, vielleicht auch aus eigener Anschauung, da er um dieselbe Zeit in Athen studierte[13]). Auch unsern beiden Hauptquellen für die Meisterwerke der Akropolis wird ihr Recht: wie in so vielen anderen Fällen kennt Pausanias nur das Weihgeschenk als solches, ohne den Künstler, Plinius nur als Werk des letzteren[14]). So schließt sich Benndorfs Kombination nach allen Seiten trefflich zusammen.

Auch der erforderliche Lenker fehlt nicht. Die Frage, ob er dem Gespanne gleichzeitig, also vom ältern Praxiteles, oder aber nachträglich hinzugefügt, also von einem spätern Künstler dieses Namens war (S. 10 f.), läßt sich freilich auch jetzt nicht zwingend entscheiden. Ganz ausgeschlossen scheint mir das letztere nicht. Die Weihinschrift spricht nur von Rossen: *τῶν ἵππους δεκάτην Παλλάδι τάσδ' ἔθεσαν.* Stillschweigend mitverstanden könnte hier wohl die Göttin selbst sein, die ja seit Alters gern auch zu Wagen dargestellt wurde, kaum aber der später auf Agrippa umgedeutete Lenker, am ehesten doch der gegebene Repräsentant des attischen Volkes Apollon Patroos. Also ist die Vermutung nicht grundlos, daß wenigstens das kleisthenische Denkmal ohne Lenker war, was auch für agonistische Viergespanne bezeugt ist[15]). Gegen die Annahme, daß ihn schon Perikles hinzufügte, ließe sich die hierin unveränderte Fassung seines Epigramms anführen. Doch genügt zu ihrer Erklärung auch die Pietät gegen solch ein ehrwürdiges Schriftstück. Und ein Grund, sich erst einen spätern Praxiteles mit der Vervollständigung betraut zu denken, wird schwer zu finden sein. So möchte hier wirklich, wie schon eingangs an-

---

12) Properz 3, 9, 25 und 54 geht auf die Parthische Expedition, wie mir Domaszewsky bestätigt. Er faßt das Gedicht, besonders Vers 23ff. als eine Art Konsolation dafür, daß 20 v. Chr. nicht mehr Maecenas, wie zur Zeit des actischen Feldzugs, als Stellvertreter Augusts in Rom bleibt, sondern Agrippa, und daß nicht jener, sondern Tiberius an dem Zuge nach Osten teilnimmt. Properz stelle diese Zurücksetzungen als freie Wahl des bescheidenen Ritters dar.

13) Ovid, Trist. 1, 2, 77ff.; Pont. 2, 10, 21ff.

14) E. Löwy, Unters. z. gr. Künstlergesch. (Abhandl. d. arch.-epigr. Semin. Wien IV) S 28f.; W. Gurlitt, Über Pausan. S. 97f.

15) Sauer, Anf. d. statuar. Gruppe, S. 42 A. 152 und 156; Reisch, Gr. Weihgesch. (Abhandl. d. arch.-epigr. Semin. Wien VIII) S. 61.

genommen wurde, der gleichnamige Großvater des berühmten Praxiteles eine Zufluchtsstätte finden. In ihm hätten wir dann, wie Klein wollte, einen Schüler des Kalamis und somit in dieser gemeinsamen Arbeit das rechte Gegenstück zu der zwanzig Jahre älteren, die Kalamis in entsprechender Weise mit Onatas verbindet.

IX. Apollon in Athen und in Apollonia.

Bisher ergaben sich aus der Überlieferung, die nur an einem Punkte von offenbarem Fehler zu reinigen war (S. 47), und aus damit wohl übereinstimmenden Vermutungen als Grenzen der Schaffensdauer unseres Meisters rund gerechnet die Jahre 470 und 445. Da ihn antike Kunsturteile als Vertreter der Übergangszeit hinstellen (S. 84 ff.), wird man über diesen Zeitraum lieber hinauf- als hinabzugehen geneigt sein. Aber rein biographisch besteht auch für letzteres kein Hindernis. Demnach könnte die gewöhnlich aus Pausanias herausgelesene Kunde, des Kalamis Apollon Alexikakos, der vor dem Tempel des Patroos stand, sei zum Danke für die Abwehr der großen Pest von 430 gestiftet worden, zu Recht bestehen[1]). Es ließe sich denken, daß der alte, durch Pheidias und seine Schule in den Hintergrund gedrängte Künstler in jener schweren Zeit noch einmal, zur Aushilfe, hervorgeholt wurde. Denn ihre großen Götterbildner wie Alkamenes und Agorakritos scheinen damals nicht zur Stelle gewesen zu sein, da die Gemeinde das sicher durch die Pest veranlaßte Bild der Athena Hygieia[2]) dem sonst unbekannten Pyrrhos in Auftrag gab und ihm diesen Dienst mit dem Bürgerrecht lohnte[3]). Indes wäre der Ausgangspunkt für solchen etwas künstlichen Gedankengang zu unsicher, da auch der Herakles Alexikakos des noch viel ältern Ageladas mit derselben Seuche in Zusammenhang gebracht wurde[4]).

Allein diese herkömmliche Beurteilung der Pausaniasnachricht über unsern Apoll beruht auf einer Mißdeutung ihres Wortlauts. *Εὐφράνωρ .... ἐποίησεν ἐν τῷ ναῷ τὸν Ἀπόλλωνα Πατρῷον ἐπίκλησιν. πρὸ δὲ τοῦ νεὼ τὸν μὲν Λεοχάρης, ὃν δὲ καλοῦσιν Ἀλεξίκακον Κάλα-*

1) Pausan. 1, 3, 4.
2) Wolters in den Mitt. d. d. arch. Inst. Athen XVI 1891 S. 156 ff.
3) Jahrb. d. d. arch. Inst. XIV 1899 Anz. S. 134.
4) Schol. Aristoph. Frö. 504. Vgl. Brunn, Gesch. gr. Künstler I S. 66 f.; 126; Robert, Arch. Märchen S. 39 f.

μις ἐποίησε. τὸ δὲ ὄνομα τῷ θεῷ γενέσθαι λέγουσιν, ὅτι τὴν λοιμώδη σφίσι νόσον ὁμοῦ τῷ Πελοποννησίων πολέμῳ πιέζουσαν κατὰ μάντευμα ἔπαυσεν ἐκ Δελφῶν. Das bedeutet zunächst gewiß nicht dasselbe, was die angeführten Aristophanesscholien von dem Herakles des Ageladas sagen: ἡ δὲ ἵδρυσις ἐγένετο κατὰ τὸν μέγαν λοιμόν, ὅθεν καὶ ἐπαύσατο ἡ νόσος[4]). Der Perieget sagt nur, daß Apoll zum Danke für das Aufhören der großen Seuche auf pythische Weisung den Beinamen Alexikakos erhielt. Dieser Angabe zu mißtrauen sehe ich keinen Grund. Schriftsteller und Inschriften lehren ja sattsam, wie viel Einzelheiten der Gottesverehrung κατὰ μαντείαν aus Delphi geregelt wurden. Der Gott selbst mußte am besten wissen, πῶς χαίρει ὀνομαζόμενος. Auch ist die fragliche Epiklesis, für die Abwehr von Krankheiten und anderen μιάσματα specifisch giltig, bei Apoll in der Tat aus älterer Zeit nicht nachzuweisen[5]). Was aber meint Pausanias mit ὁ θεός? Nach Reisch zunächst den lebendigen Gott selbst (S. 232). Dann allerdings müßte die Statue des Kalamis entweder wirklich, gleich der Athena Hygieia auf der Burg, erst infolge der Pest errichtet sein, oder, wenn man die Mitteilung des Periegeten zu verwerfen wagt, noch viel später, was auf den jüngern Homonymen hinabführen würde, für den Reisch noch einige weitere, jedoch ihn selbst nicht sehr befriedigende Anzeichen geltend macht. Mir dagegen scheint der Zusammenhang der Stelle, wie die drei Götterbilder jedes als Apollon mit einem Beiwort, nicht als dessen ἄγαλμα bezeichnet sind, entschieden die Beziehung auch des folgenden ὁ θεός unmittelbar auf das Werk des Kalamis zu empfehlen; kurzweg ὁ θεός heißt ja zum Beispiel auch der Zeus des Pheidias[6]). Dann aber hatte dieser Apoll schon vor der Pest seinen Platz am Tempel des Patroos auf dem Markte, wo sich während jener furchtbaren Not gewiß die um Hilfe flehenden Frommen drängten, wie im König Oedipus des Sophokles (19), ja vielleicht auch ein und das andere Wunder erlebten. Sehr begreiflich also, wenn gerade er nach der Abwehr des Übels den von Delphi verordneten neuen Beinamen an sich zog. Daß die kimonisch-perikleische Fürsorge für die Heiligtümer ein Erzbild des vornehmsten Stadtgottes auch

5) Reisch S 232f.; Wernicke bei Pauly und Wissowa, Realencyclop. II S. 42. Vgl. Usener, Götternamen S. 309; 312; 314.

6) Pausan. 5, 11, 1.

draußen vor seinem Hauptheiligtum nötig fand, hätte seine treffende Parallele in der großen ehernen Athena auf der Akropolis. Als Anlaß dieser Weihungen galt im allgemeinen die Abwendung der persischen Knechtschaft, die meines Wissens, obschon es Reisch leugnet, wirklich abgewandt worden ist[7]), und ein hierauf bezüglicher Beiname, etwa Boëdromios[8]), könnte der Vorgänger des erst durch die Pest veranlaßten Alexikakos gewesen sein. Diesen mag auch der Herakles des Ageladas nicht früher erhalten haben und aus der Überlieferung hierüber erst die falsche Nachricht von seiner späten Hidrysis geworden sein (S. 64).

Einen weitern Grund zugunsten des alten Kalamis brächten hier attische Münzen, wenn darauf sicher der Apollon Alexikakos dargestellt wäre. Doch war das nie mehr als eine Möglichkeit und auch diese schwindet, da die plastischen Vorbilder der Stempelschneider in Kopien erhalten scheinen, die auf andere Meister zurückweisen. Die von Furtwängler zuerst herangezogenen Münzen geben Apollon ganz nackt, den Bogen in der Linken, in der mehr gesenkten Rechten einen Lorbeerzweig. Der eine Typus (Taf. 9, d) zeigt rechtes Standbein[9]). Danach hatte Furtwängler[10]) als Vorbild das schon von Conze dem Kalamis zugewiesene Bronzeoriginal der Statuen aus dem Dionysostheater und Choiseul-Gouffier (Taf. 9, b und S. 92) erklärt, deren immer wieder angefochtene Deutung jetzt nicht weniger wie vier Exemplare mit dem Köcher als oder an der Stütze sichern[11]). Auf das Vorhandensein des

7) So deutete den Alexikakos Wachsmuth, Stadt Athen I S. 550, II S. 420.

8) Wernicke a. a. O. S. 45.

9) Nach Overbeck, Gr. Kunstmythol. IV Mztf. 4, 29; ein anderes Exemplar Imhoof und Gardner, Numism. Commentary on Pausan. CC 16 (Journ. hell. stud. 1887 Taf. 76).

10) Roschers Lexik. d. Mythol. I. S. 456.

11) Unsere Abb. Taf. 9, b aus Winter, Kunstg. in Bildern I 38, 9, von Herrn Arthur Seemann gütig dargeliehen, wie auch Abb. 15, 16, 17. Die Repliken mit Köcher: Torlonia abg. bei Overbeck a. a. O. S. 162; die mit etwas modificiertem, abscheulichen Priesterkopf aus Palazzo Odescalchi (Matz und Duhn, Ant. Bildw. in Rom I Nr. 180) und eine mir unbekannte zu Ottaiano am Vesuv erwähnt Hauser in der Berlin. philol. Wochenschr. 1905 S. 30; ein sicher zu einer vierten gehöriges Standbein mit Köcher befindet sich im Hofe des Thermenmuseums, an der dritten „Ala“ des Kreuzgangs, wenn ich mich recht erinnere. [Während des Druckes wird es von Dickins bekannt gemacht und gewürdigt, im Journ. of hell. stud. XXVI 1906 S. 278 ff. Ich kenne es seit vielen Jahren.] Die Litteratur auch bei Wernicke und Gräf, Denkm. z. Gr. Götterlehre S. 275, 9.

Zweiges in der verlorenen Rechten schloß er aus dem langherabhängenden Band am Tronk des choiseulschen Exemplars. Allein der Charakter dieses Apollontypus verträgt sich, wie erst unten gezeigt werden kann, durchaus nicht mit den Nachrichten von der Kunstweise des Kalamis (S. 92). Zudem scheint, was inzwischen Furtwängler selbst bemerkte[12]), jener Münztypus nichts als eine Variante des anderen (Taf. 9, c[13]), auch als Beizeichen auf Tetradrachmen wiederkehrenden[14]) zu sein, dessen schwierige, etwas von hinten genommene Ansicht der Statue entschieden den Eindruck der Originalität und Priorität machen würde. Hier aber ist das ebenso scharf gebogene Spielbein das rechte. Allen diesen Münzen gemein ist ferner der volle Haarkranz, der auch nicht zu der Statue aus dem Theater paßt. Dazu kommen, in der erst kürzlich bekannt gewordenen Münze des British Museum (c) am deutlichsten erkennbar, zwei dicht nebeneinander hinter dem Ohr herabhängende Locken. Obgleich sie der Stempelschneider, der Deutlichkeit zu Lieb, gar zu lang herabzog, vollenden sie die längst von Winter[15]) bemerkte Übereinstimmung dieser Münzbilder mit der ebenso den Bogen haltenden Casseler Statue[16]) (Taf. 9, a), von der wenigstens eine Replik in Athen gefunden ist. Nun geht aber, wie zuerst Klein bemerkte, der Kopf dieses gewaltigsten Apollon der Epoche so genau mit dem des Perseus zusammen, daß an beider Herkunft aus derselben Meisterwerkstatt nicht zu zweifeln ist, und diese war, nach den Nachrichten über Perseusstatuen, entweder die des Pythagoras[17]) oder die des Myron[18]). Ich bekenne gern, daß mir

---

12) Meisterwerke S. 578 A. 4.

13) Exemplar des British Museum, aus Journ. of hell. stud. XXIV 1904 S. 205, von Katharine McDowall herausgegeben im Zusammenhang einer unrichtigen Besprechung des Typus Choiseul-Gouffier. G. F. Hill verdanke ich dieselbe Photographie und einen Abguß. Andere Exemplare Imhoof u. Gardner a. a. O. CC 17 und Overbeck a. a. O. Mztf. 4, 33

14) Imhoof und Gardner a. a. O. CC 15.

15) Jahrb. d. d. arch. Inst. II 1887 S. 235 A. 54; auch Overbeck a. a. O. S. 168 f.

16) Die von Furtwängler, Meisterwerke S. 371 A. 1 angegebene Entstellung der Beine reicht nicht weit genug, um die Übereinstimmung mit den Münzen zu berühren.

17) Klein, Kunstg. I S. 403. Das war früher auch meine Ansicht.

18) Furtwängler, Meisterwerke S. 371; 382; Sitzungsber. bair. Akad. 1899 II S. 296; Lechat, Pythagoras (Annales de l'Université de Lyon 1905) S. 95 f.

die letztere, von Furtwängler vertretene Zuweisung nicht mehr so aussichtslos erscheint als früher, seit ich die trefflich erhaltene Replik vom Kopfe des Casseler Apoll im Florentiner Palazzo vecchio[19]) und den Kopf des Diskobols Lancelotti[20]) im Abguß zusammenstellen kann; besonders die eigenartigen Formen des Mundes sind an beiden so verschiedenen Werken von überraschender Ähnlichkeit. Doch dies mag hier auf sich beruhen. Es genügt, daß niemand das Original des fraglichen Apollo, das Vorbild des Münztypus c, dem Kalamis zuschreiben kann. Aber andere Münzen gehen sicher auf Werke unseres Meisters zurück und geben uns wenigstens ein Schattenbild seiner Kunst.

Voran stelle ich den KOLOSS für das pontische APOLLONIA, weil auch Reisch (S. 220) ihn auf Grund der Münzbilder dem alten Kalamis beläßt. Die Kunde von diesem Apollon verdanken wir M. Lucullus, der ihn 72 v. Chr. nach Rom brachte und auf dem Capitol aufstellte. Er war nach Plinius[21]) triginta cubitorum, quingentis talentis factus. Dieser hohe Wert, gewiß aus einer Inschrift, wie sie unter den Dreifüßen der Deinomeniden standen, bekannt[22]), erklärt sich bei der nackten Gestalt, wie sie die Münzen zeigen (Taf. 10, c), unmöglich aus Goldelfenbeintechnik[23]), vielmehr wohl aus Vergoldung der Bronze, die zum Beispiel für das Eurymedonweihgeschenk in Delphi bezeugt ist[24]). Als Anlaß der Stiftung denkt sich Reisch (S. 222) wiederum Kriegsbeute, welche die Apolloniaten von irgend einem Zuge wider ihre thrakischen Nachbarn heimgebracht hätten, und meint als passende Zeit dafür die Jahre zwischen 480 und 460 ansetzen zu dürfen[25]). Aber diese mit dem Anker prägende Handelskolonie von Milet hatte doch sicher noch andere, nachhaltiger fließende Quellen des

---

19) Bin ich recht berichtet, so hat sie L. Curtius bemerkt; er wird sie bald in Arndts Fortsetzung der Brunnschen Denkmäler herausgeben.

20) Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkm. Nr. 567, mit Text von L. Curtius.

21) Strabon 7, 319; Appian, Illyr. 30; Plinius 34, 39.

22) Oben S. 46 A. 15; vgl. Reisch S. 222.

23) So Klein in den Arch.-epigr. Mitt. V 1881 S. 86, Kunstg. I S. 387, wo überhaupt die Münzen übersehen sind.

24) Pausan. 10, 25, 4; Plutarch Nikias 13, 3; vgl. Benndorf a. a. O. S. 38 f. (oben S. 49 A. 3); Furtwängler, Meisterwerke S. 200 ff.

25) Klein a. a. O. will den Koloß nach der „Begründung der pontischen Hexapolis" datieren, ich kann aber nicht finden, was er damit meint.

Reichtums, und Weihgeschenke brachten die Städte den Göttern nicht bloß ἐπὶ νίκῃ τινί, auch ἐς ἐπίδειξιν εὐδαιμονίας dar[26]). Die allernächste Analogie für das riesige kostbare Metallbild des Stadtgottes von Apollonia findet auch Reisch (S. 221) nach sorgfältigem Überblick aller Kolosse des fünften Jahrhunderts in der nur vier Ellen niedrigern Parthenos, an die Pheidias wohl schon 447 Hand anlegte. Im Wetteifer mit ihr werden die fernen reichen Handelsherren den Apoll des daheim von dem neuen Stern in den Schatten gestellten Kalamis errichtet haben. Das paßt in die Zeit naher Beziehungen der pontischen Kolonien zum attischen Reiche, die um 440 die Fahrt des Perikles dorthin wohl nicht erst schuf, sondern besiegelte[27]). Es wäre eine unverächtliche Bestätigung dieser Annahme, wenn damals (um 450) wirklich erst die Münzprägung von Apollonia begonnen hätte; doch ist das älteste mir bekannte Stück, mit ausgesprochen archaischem Gorgoneion, sicher erheblich älter[28]).

Mit solchem Ansatz vertragen sich die Nachbildungen des Kolosses. B. Pick erkannte sie, zum mindesten mit hoher Wahrscheinlichkeit, auf einer Reihe von Silber- und Bronzestücken des zweiten und ersten Jahrhunderts v. Chr., die durch Fundbeobachtungen D. E. Tacchellas der pontischen Stadt gesichert sind. Vier davon gibt unsere Taf. 10, c wieder[29]). Die beiden größten und spätesten (3 und 4) bezeichnen den Gott als Apollon Iatros, wie er auch nach anderen Zeugnissen in Apollonia und den benachbarten pontischen Städten hieß[30]).

---

26) Pausan. 10, 11, 5.

27) Beloch, Gr. Gesch. I S. 504; Busolt Gr. Gesch. III 1 S. 504; Ed. Meyer, Gesch. d. Altert. IV S. 77.

28) G. F. Hill bei J. Ward, Greek coins and their parent cities Taf. 10, 418 S. 65, der das Stück um 450 setzt. Head, Hist. numor. S. 236 ließ die Reihe erst um 430 anheben.

29) Nach B. Pick im Jahrb. d. d. arch. Inst. XIII 1898 S. 167ff., Taf. 10, 27—29, nur die ganze Figur auf unserer Taf. 10, c, 4 nach Overbeck, Gr. Kunstmythol. IV Mztf. 1, 28. Die von Pick S. 169f. herangezogenen Kaisermünzen, wo ein ähnlicher Apoll auf einem Berg erscheint, aber mit Schlange in der Linken, lasse ich als unsicher lieber bei Seite.

30) Wernicke bei Pauly und Wissowa, Realencyclop. II S. 54; Gruppe, Gr. Mythol. S. 1238 A. 4, wo jedoch aus Versehen gesagt ist, daß Svoronos unsere Münzen nach Peparethos gibt; Journ. intern. d'arch. numism. II 1899 S. 87 stimmt er vielmehr Pick zu.

Die linke Hand führt den Bogen und Pfeile, die im Geschmack der strengen Kunst mäßig erhobene Rechte stützt ein Lorbeerstämmchen auf, ein im fünften Jahrhundert besonders beliebtes Attribut des Gottes, das am besten dem Beinamen *Δαφνηφόρος* entspricht[31]). Als solcher wurde Apollon besonders in des Kalamis mutmaßlicher Heimat Böotien, in Attika zunächst in dem an Sonderkulten reichen Demos Phlya, dem Stammsitz des Lykomidengeschlechts verehrt[32]). Ins Daphnephorion dieser seiner Heimat weihte 480 der Trierarch Lykomedes die Trophäen des ersten genommenen Perserschiffs[33]). Und Themistokles, auch ein Lykomide, setzte noch als Herr von Magnesia den Apoll mit dem Lorbeerstämmchen auf seine Silberstatere[34]). Durch ihn erst mag dieser Kult von Phlya in die Hauptstadt gekommen sein, wo ihn ein Priesterstuhl des Dionysostheaters bezeugt[35]). Auf attischen Vasen ist mir kein älteres Beispiel des charakteristischen Attributs bekannt[36]). Die schönsten sind um die Mitte des Jahrhunderts entstanden und machen zum Teil, wie die Themistoklesmünzen, den Eindruck, von statuarischen Vorbildern abzuhängen. So das Bild einer Londoner Weinkanne, wo der Gott, wie dort, die Chlamys auf den Schultern, aber schon in „polykletischem“ Standmotiv am Altar spendet[37]). Unter den erhaltenen Apollostatuen der Zeit wird das Lorbeerstämmchen mit Sicherheit dem Apoll

31) Wernicke a. a. O. S. 47; Stengel und Jessen ebenda IV S. 2140f.

32) Töpffer, Attische Genealogie S. 209; 224; Gruppe a. a. O. I S. 41.

33) Plutarch, Themist. 15; vgl. Herodot 8, 11 und Kirchner Prosopogr. II Nr. 9238.

34) R. Weil in Corolla numism. in honour of B. V. Head S. 304. Frühere Abbildungen: Waddington, Mélanges de numism. Taf. 1, 2; Overbeck, Kunstmythol. IV Mztf. 1, 21; Babelon, Perses Achémenides Taf. 9, 8 Nr. 372; Th. Reinach, L'histoire par les monnaies S. 8. Einige andere Münzbilder: Furtwängler in Roschers Lexik. d. Mythol. I S. 456f.

35) C. I. A. III 1 Nr. 298. Damit brachte Schreiber (in den Mitth. d. d. arch. Inst. Athen IX 1884 S. 248) die oben S. 66 erwähnte Statue in Verbindung, unter Zustimmung Overbecks, Kunstmythol. IV S. 161; 166. Aber sie kann kein Lorbeerstämmchen gehalten haben, und ein Zweig genügt gerade dem Beinamen Daphnephoros nicht recht.

36) Die strengschöne Hydria P. Gardner, Gr. vases in the Ashmolean Museum Taf. 18 Nr. 295 ist das älteste mir gegenwärtige Beispiel, das jüngste attische die Berliner Vase mit Goldschmuck Wernicke und Gräf, Ant. Denkm. z. gr. Götterlehre Taf. 29, 5.

37) C. Smith, Catal. of gr. vases Brit. Mus. III Taf. 18, E 516.

aus dem Tiber und dem des Palazzo Pitti in die Linke gegeben (unten S. 93 ff., Taf. 10). An diese Reihe schließt sich der Koloß des Kalamis an. Sein Lorbeerstab erscheint, wie auf Münzen und Vasen nur selten[38]), nicht verästelt, sondern als einfacher Zweig, was der statuarischen Gestaltung am besten entspricht. Die vielleicht aufkommende Scheu, selbst dieses bescheidene Pflanzengebilde damals im Maßstab eines dreißig Ellen hohen Kolosses ausgeführt zu denken, wird leicht zu überwinden sein im Hinblick auf die nach der Eurymedonschlacht geweihte Bronzepalme mit dem Palladion[39]) und auf die marmorne Akanthossäule zu Delphi[40]).

Das Standmotiv ist das gegen Mitte des fünften Jahrhunderts herschende: das (linke) Spielbein zur Seite gestellt, die Hüfte des Standbeins etwas vorgedrängt, der Kopf ihm und damit dem Hauptattribut zugewandt. Die Haartracht scheint, von den fehlenden Schulterlocken abgesehen, ungefähr der des pompeianischen Citarista (S. 92) entsprochen zu haben; denn von vorne gibt Taf. 10, c, 2 einen Scheitel zwischen zwei starken Wülsten, ebendort 3 und 4 an dem gewaltsam ins Profil gedrehten Kopf einen Haarknauf im Nacken. Und die beiden letzterwähnten Münzen tragen auf ihren Vorderseiten einen (unter 4 mit abgebildeten) Kopf des Gottes mit gleicher Frisur, nur die Haarrolle vorn in kleine Wülste zerlegt[41]), wie sie unter den nächst vergleichbaren alten Statuen die des Palazzo Pitti hat (Taf. 10, d). Obgleich ähnliche Apollonköpfe auch auf anderen hellenistischen Münzen des Ostens wie des Mutterlandes nicht selten auftreten[42]), liegt es doch nahe, die der

---

38) Z. B. auf der „nolanischen" Amphora Lenormant und de Witte, Élite céram. II Taf. 21, R. Rochette, Choix de peint. Pomp. S. 50 (Overbeck, Atlas z. Kunstmythol. Taf. 26, 2, wo noch mehr Einschlägiges, auch die Petersburger Vase unten S. 76 A. 19).

39) Oben S. 68 A. 24. Erinnert sei hier auch an die baumförmige Basis des Iulios Epiphanes Philopappos in Lykosura Ἐφημερ. ἀρχαιολ. 1896 S. 127 (Leonardos).

40) Homolle, Fouilles de Delphes II Taf. 15 und im Bull. de corr. hell. XXI 1897 S. 603 ff.

41) Furtwängler a. unten S. 78 A. 30 angef. Orte S. 131 f.

42) Eine Reihe bei Overbeck, Kunstmythol. IV Mztf. 2, 64—70, S. 158. Ähnlich ist auch der spartanische Münzkopf, den Wolters als Nachbildung des Originals der pompeianischen Bronze ansieht, S. 7 der unten S. 93 A. 6 citierten Arbeit.

pontischen Stadt als freie Nachbildungen auf das Urbild der zugehörigen Reverse, den Bronzekoloß zurückzuführen.

Was uns die kleinen Münzbilder über dieses Werk des Kalamis lehren, widerspricht also durchaus nicht der oben aus äußeren Gründen versuchten Zeitbestimmung, wenn in Rechnung gestellt wird, daß der Künstler in der Zeit vor Pheidias wurzelte und daß Kolosse, wie die Parthenos, ruhig strenge Gestaltung fordern (S. 85).

X. Hermes und Dionysos.

Noch weiter auseinander geht Reischs und mein Urteil wieder in betreff der längst von Imhoof-Blumer auf tanagräischen Münzen erkannten Götterbilder, die schon oben aus Anlaß der anders begründeten Vermutung über die böotische Herkunft des alten Kalamis für ihn in Anspruch genommen wurden (S. 39).

Den HERMES KRIOPHOROS zeigen „autonome", jedoch der Kaiserzeit angehörige Kupfermünzen der Stadt im British Museum und in Berlin — die dritte hier zum ersten Mal herausgegeben, — leider durchweg nur klein und undeutlich (Taf. 6, b[1]). Aber sie verraten doch, wie auch Reisch sieht (S. 231), daß der Gott bartlos war. Er entspricht somit dem von Pausanias zu der Statue des Kalamis berichteten Lustrationsbrauch: am Feste des Hermes umschritt, ihn darstellend, der schönste Jüngling der Gemeinde, einen Widder auf den Schultern, die Stadtmauer[2]). Wer hierin erst eine nachträgliche Anpassung an die später herrschende Gestalt des Hermes sehen wollte, um irgend einen bärtigen Kriophoros auf das tanagräische Kultbild zurückführen zu können[3]), der verkannte das lange Fortleben der bärtigen Darstellung des Gottes, die eben wieder die pergamenische Herme bezeugt hat, die zähe Beharrlichkeit von Riten, sowie das hohe Alter auch des

1) Nach Imhoof-Blumer und Gardner, Numism. comment. on Pausan. Taf. X 11 und 12 (Journ. of hell. stud. VIII 1887 Taf. 74); vgl. Imhoof in der Numismat. Zeitschr. 1887 S. 29, 106—7; Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I S. 400. Kenntnis und Abguß der dritten Münze verdanke ich Dr. Regling, zugleich mit der oben gegebenen Zeitbestimmung.

2) Pausan. 9, 22, 1; vgl. von Duhn in den Annali dell' inst. arch. LI. 1879 S. 143; [Friederichs und] Wolters, Gipsabg. ant. Bildw. zu Nr. 418/9.

3) Hauser, Neuatt. Reliefs S. 170 A. 3; Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik[4] I S. 280; vgl. oben S. 18 A.

bartlosen Typus überhaupt und als Widderträger im besondern[4]). Danach könnte der Kriophoros der tanagräischen Münzen allerdings viel älter gewesen sein als der erste Kalamis[5]), wie es Reisch in Erwägung zieht (S. 232). Allein für dessen Werk ergibt schon der Ausdruck des Pausanias: *ἄγαλμα Ἑρμοῦ φέροντα κριὸν ἐπὶ τῶν ὤμων* den Anschluß an dasselbe archaische Schema. Weshalb sollte unserem Meister die Nachbildung einer solchen Kultfigur aufgetragen worden sein, wenn diese selbst noch erhalten war? Für den Enkel ist solches erst recht unwahrscheinlich, weil im vierten Jahrhundert der alte Typus, von einem provinciellen megarischen Tonfigürchen[6]) abgesehen, aus der Kunst verschwunden ist. Dagegen bezeugen die Denkmäler sein Fortleben gerade bis in die Zeit des Großvaters Kalamis herab. Wohl in seine Jugend und gewiß nicht in „früharchaische Kunst" gehört das Original der leidlich treuen barraccoschen Marmorkopie eines unterlebensgroßen Kriophoren, von der leider nur das Oberteil erhalten ist (Taf. 6, a[7]). Denn ihr derber, ländlich liebenswürdiger Kopf zählt zu den entfernteren Verwandten des Harmodios, vergleichbar namentlich mit der kolossalen Aphrodite Ludovisi[8]). Daran schließen sich, zum Teil noch etwas später, zahlreiche Tonfiguren aus verschiedenen Gegenden, besonders aber aus Theben und aus Tanagra selbst. Einige von ihnen belebt schon der erste Anklang des für die Übergangszeit charakteristischen Unterschiedes von Stand- und Spielbein, wie es für eine sicilische Terrakotte, trotz ihrem Festhalten an streng altertümlichem Gesichtsschnitt, ausdrücklich bezeugt wird[9]). Und eine Andeutung davon scheint auch das eine

---

4) Fr. von Duhn a. a. O.; Back in den Jahrb. f. class. Phil. CXXXV 1887 S. 440f.; dazu u. a. die melische Vase Ἐφημερ. ἀρχαιολ. 1894 Taf. 14.

5) So meinte auch Brunn, gr. Kunstgesch. II S. 254.

6) Winter, Typen fig. Terr. I S. 180, 5, vgl. Furtwängler im Jahrb. d. d. arch. Inst. VI 1891 Anz. S. 121, 11 und Samml. Saburoff II Taf. 141.

7) Helbig, Collect. Barracco Taf. 31f. S. 33, wo mein Gedanke an Kalamis selbst, ausgesprochen in der S. 39 A. 1 citierten Anzeige, angezweifelt wird, wie ihn denn Reisch in seiner Recension des Werkes rundweg abgelehnt hat, Zeitschr. f. bild. Kunst NF. VI S. 203 mit Abb. auf S. 202. Vgl. unten S. 94.

8) Helbig, Führer[2] II Nr. 927; S. Reinach, Rec. de têtes ant. Taf. 20f. — Vgl. auch den Kopf des athenischen Nationalmuseums Arndt und Amelung, Einzelaufn. V Nr. 1201/2; Lechat, Sculpt. attique S. 469f.

9) Von Walters, Catal. of Terrac. Brit. Mus. B 410, abg. Kekulé, Terrac. v. Sicil. Taf. 3, 3 S. 59. Dasselbe glaubt R. Zahn an einem Berliner Exemplar

Münzbild (Taf. 6, b, 1) zu beabsichtigen, indem es die rechte Hüfte kaum zufällig herauswölbt. Das bemerkte wohl bereits Wolters, wenn er glaubte, „von dem unbeholfenen Eindruck, den das Figürchen macht, ein gutes Teil abziehen und bedenken zu müssen, daß etwa der Apoll aus dem Theater von Athen in ähnlicher Verkleinerung kaum anders erscheinen würde"[10]). Also stellen die tanagräischen Münzen einen Widderträger dar, genau wie er von dem alten Kalamis zu erwarten ist, unter den Werken des jüngern eine schwer begreifliche Anomalie wäre.

Das gleichfalls von Pausanias erwähnte Tempelbild des Dionysos fand derselbe Numismatiker auf tanagräischen Münzen, die unter Pius und Marcus geschlagen sind[11]). Von den Abbildungen auf Tafel 7, b gibt 1 ein unediertes Stück, das kürzlich mit Sammlung Löbbecke ins Kaiser-Friedrich-Museum kam, 2 das längst in Berlin vorhandene Exemplar, beide nach Abguß, 3 die letztere und 4 eine Londoner Münze nach den von Wolters veröffentlichten guten Zeichnungen[12]). Die Beziehung auf Kalamis gewährleistet die singuläre Verbindung des Götterbildes mit dem Triton, von dem derselbe Tempel eine sagenumsponnene Mumie besaß[13]). Daran kann auch nach Reisch (S. 230) „kaum ein Zweifel bestehen." Dennoch erstaunt er, daß ich kürzlich[14]) die Identität dieses Dionysos mit dem des einzigen mir damals bekannten Kalamis festzuhalten mich „verleiten ließ", obgleich Wolters vor zwanzig Jahren das Vorbild der Münztypen stilistisch nicht vor Pheidias möglich glaubte. Reisch wird noch mehr staunen, wenn heute, trotz seiner entschiedenen Überweisung dieses Tempelbildes an den Enkel, auch Wolters, wie er mir brieflich mitteilte, den Anspruch des

---

des Typus Winter, Typen I S. 180, 1 von Lokri zu sehen, wie er mir durch eigens angefertigte Photographie anschaulich macht.

10) Wolters in der Arch. Zeitung XLIII 1885 S. 265.

11) Pausanias 9, 20, 4; Imhoof und Gardner a. a. O. Taf. X 7 und 8, das Londoner und das ehemals Imhoof gehörige, jetzt auch Berliner Stück; vgl. Text S. 114 (Journ. hell. stud. VIII 1887 Taf. 74 S. 10); Wolters a. a. O. S. 263; Collignon, I S. 399. Für die Gipse zu Taf. 7, b, 1 und 2 habe ich wieder Dr. Regling zu danken.

12) Die Galvanos verdanke ich der Verlagsanstalt G. Reimer.

13) Richtig erklärt von Wolters a. a. O. S. 265ff.; vgl. Wernicke im Jahrbuch d. d. arch. Inst. II 1887 S. 114ff.

14) Jahrbuch XIX 1904 S. 2. In den Mitt. d. d. arch. Inst. Rom III 1888 S. 298 hatte auch ich mich Wolters angeschlossen.

Großvaters aufrecht hält. Dies tue ich nicht allein aus der im vorhergehenden begründeten Anschauung, daß Kalamis, namentlich bei Pausanias, bis auf Gegenbeweis für den alten zu gelten hat, zumal hier, vier Kapitel nach Erwähnung des für Pindar geschaffenen Ammon (S. 46). Auch die Münzen zeigen meines Erachtens nichts, was zwingend dawider, einzelnes, was eher dafür spricht.

Kurz abzulehnen ist der von Bulle[15]) vorbereitete Gedanke Reischs (S. 231), das von zwei Telamonen[16]) getragene Tabernakel könnte für die Zuweisung an den jüngern Homonymen verwandt werden. Der Rundbogen, womit es die Statue überwölbt, von Wolters (S. 263) wohl beachtet, verrät viel späteren, in Griechenland kaum voraugusteischen Baustil. Es ist nicht unglaublich, daß die Tanagräer in der archäologisch interessierten Kaiserzeit ihren kostbaren Besitz mit solch einem Rahmen umgaben.

Von Reischs Gründen für die Entstehung des Dionysos selbst erst im vierten Jahrhundert ist das Material, nach Pausanias parischer Marmor, schon oben ablehnend erörtert worden (S. 12). Unter den von den Münzen entnommenen Anzeichen erwähnt er auch die Tracht, nämlich „Chiton, Chlamys und hohe Stiefel.“ Den Chiton zeigt erst das Exemplar Löbbecke ganz sicher (Taf. 7, b, 1). Von einer Chlamys im strengen Wortsinn, dem gehefteten Radmantel, kann die Rede nicht sein. Aber auf dem Berliner Stück (2, 3) hängt allerdings vom linken Ellenbogen ein langer Zipfel herab, vielleicht, wie Wolters annahm, die Nebris, die dem Gott schon auf einem streng rotfigurigen Stamnos zu London über halblangem Chiton im Rücken flattert[17]), wahrscheinlicher die schmale „Chlanis“, die er auf etwas jüngerer Vase des Louvre zum kurzen Chiton trägt (Abb. 14[18]), beides zusammen mit hohen Stiefeln. Zu der Art, wie das Gewandstück vom Ellenbogen herabhängt, lassen

15) Mitt. d. d. arch. Inst. Athen XXII 1897 S. 402.

16) E. Curtius, Gesamm. Abh. II S. 271 ff. aus Archäol. Ztg. XXXIX 1881 S. 13 ff., XLI 1883 S. 255.

17) C. Smith, Catal. of gr. vases, Brit. Mus. III E 439 Taf. 15. Vgl. auch Daremberg und Saglio, Dictionn. des antiqu. I 1 S. 629 (Baumeister, Denkm. I S. 434).

18) Nach Lenormant und de Witte, Élite céramogr. I Taf. 41; vgl. Millin, Peint. de vases I Taf. 9 S. 9f. der Ausgabe von S. Reinach; vgl. desselben Répert. de vases II S. 3, 4.

sich Vasenbilder schönen Stiles aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wie Abb. 13 vergleichen[19]). So steht es um die Tracht.

Wolters bestritt denn auch die Urheberschaft des alten Kalamis nur im Hinblick auf „die charakteristische Stellung, welche erst Phidias ausgebildet und zum Gemeingut der griechischen Kunst



Abb. 13.
Dionysos auf einer Vase in Paris[19]).



Abb. 14.
Dionysos auf einer Vase im Louvre[18]).

gemacht hatte“[20]). Reisch will auch hierin erst die Art des vierten Jahrhunderts erkennen und vergleicht den ähnlich gekleideten Dionysos auf dem früher von ihm bekannt gemachten Weihrelief

19) Aus Roscher, Lexik. d. Mythol. I S. 1108, nach Gaz. arch. 1879 Taf. 5 S. 90. Vgl. noch die Rückseite der Parisurteilvase aus dem Jus-Oba, Compterendu de St. Petersburg 1861 Taf. 4 (Baumeister, Denkm. I S. 104, S. Reinach, Répert. d. vases I S. 8, 1).

20) Wolters a. a. O. S. 265. Zugestimmt haben ihm mehr oder weniger alle in Anm. 11, 13, 15 angeführten Besprechungen.

aus Koropi[21]), den er sich gar mittelbar oder unmittelbar abhängig von der tanagräischen Statue denkt. Er übersieht dabei, um nur das Augenfälligste hervorzuheben, daß der Gott im Relief die weggebrochene Linke hoch erhoben am Thyrsos hielt, wie es einer Gestalt des vierten Jahrhunderts ansteht, während auf den Münzen der Stab im gesenkten linken Arme lehnt, was zwar der spätern Zeit nicht ganz fremd, aber einem ältern Werke, zumal von Marmor, besonders angemessen ist. Auch der Apollonkoloß faßte seinen Lorbeerstab mit gesenkter Hand (Taf. 10, c). Dieses und die übrigen Motive des Münzdionysos vertrügen sich zur Not wohl auch mit einem Vorbild aus der Werkstatt des jüngern Kalamis. Allein soweit sie irgend aus den winzigen Kopien der antoninischen Stempelschneider entnommen werden können, ist keines darunter, das nicht schon die jugendfrische Schaffenskraft der Zeit Kalamis des Ältern, wie sie sich uns darstellt, hervorgebracht hätte.. Die entschiedene Wendung des Kopfes nach der tätigen Hand und dem die Hüfte nur mäßig herausdrängenden Standbein sowie das weit zur Seite gestellte Spielbein hat beispielsweise schon der Bronzeapoll aus Pompeii (S. 92) und die Lemnische Athena. Doch der Vergleich unserer Münzen und ähnlicher Statuenbilder, wie der Gemme mit dem Diadumenos[22]), macht wahrscheinlich, daß jene das Spielbein des Dionysos durch das stark gebogene Knie und den über die Grundlinie hinaufgerückten Fuß vielmehr als ein „polykletisches“ kennzeichnen wollten. Auch das ist für den ersten Kalamis nicht mehr unglaublich. Denn diese vermeintliche „Schrittstellung“[23]) wurde ja, vorgebildet schon in der attischen Malerei der Perserzeit und auf dem Relief der „trauernden“ Athene[24]), rundplastisch vielleicht noch vor dem Olympionikenbilde des 460 bekränzten Knaben Kyniskos[25]) von

---

21) Reisch, Gr. Weihgesch. S. 124 (vgl. oben S. 63 A. 15).

22) Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. 44, 41.

23) In ihrer Beurteilung stimme ich Mahler, Polyklet S. 29 bei, auf Grund langjähriger Beobachtung beweglicher, turnerisch ausgebildeter Jugend beiderlei Geschlechts.

24) *Μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος* I Taf. 1 S. 1 ff; Collignon II S. 114; Bulle, Der schöne Mensch, Altert. Taf. 47. Ein Beispiel des Standmotivs gibt auch die Troilosschale aus der Werkstatt des Euphronios, Hartwig, Meisterschalen Taf. 58.

25) Olympia V Nr. 149; Robert im Hermes XXXV 1903 S. 174; Collignon I S. 500; Michaelis in Springers Handb.[7] I S. 225.

den Argivern Glaukos und Dionysios im Mikythosweihgeschenke dargestellt[26]).

Für den Dionysos des ältern Kalamis ist solch ein Standmotiv um so lieber anzunehmen, als das älteste statuarische, noch etwas herbe Beispiel dafür ein dem Münztypus sehr ähnliches, nur unbekleidetes Bild desselben Gottes ist: die schöne Bronze des Louvre Taf. 7, a, hoch 0,225 M., angeblich in Olympia, sicher in Hellas gefunden[27]). Zwar wurde sie vom Herausgeber für einen Athleten erklärt, weil Pollux (3, 155) sich die Vermutung erlaubt, *ἀθληταῖς δ' ἂν προσήκοιεν καὶ αἱ ἐνδρομίδες· οὕτω δ' ἐκαλοῦντο τὰ τῶν δρομέων ὑποδήματα.* Dafür wußte jedoch weder er noch ich unter den vielen Turnerbildern der Zeit auch nur einen Beleg zu finden. Solche *κόθορνοι*[28]) tragen vielmehr nur über Berg und Tal reisende und laufende Menschen[29]), namentlich Jäger, unter den Göttern somit Artemis und der wandernde, schwärmende „wilde Jäger“ Dionysos, wie wir sahen schon kurz vor Kalamis auf rotfigurigen Vasen (Abb. 14). Nur ihm, keinem Athleten so reifen Alters, wie es die Pubes verrät, steht auch diese Haartracht an, mit der sehr vollen Rolle im Nacken[30]), dem Knoten über der Stirn[31]) und den ausnehmend lang über Schläfen und Ohren herabhängenden Locken. Ähnlich umrahmt ist das jugendliche, breite Gesicht des schönen, von Furtwängler ans Licht gezogenen Bronzekopfes zu Chatsworth, der zwar von ihm Apollon genannt worden ist, eher aber

26) Furtwängler, Meisterw. S. 405ff.; vgl. denselben Samml. Somzée Nr. 84 Taf. 32 S. 53.

27) Héron de Villefosse in Fond. Piot, Monum et mém. I 1894 Taf. 15; 16 S. 105ff., wiederholt von Bulle, Der schöne Mensch, Altert. Nr. 84 und Joubin, Sculpt. gr. S. 117ff. samt der Deutung und kunstgeschichtlichen Beurteilung. Meine Meinung kurz im Jahrbuch XIX 1904 S. 2. Einen Gott oder Heros erkannte schon Furtwängler, Intermezzi S. 6 A. 1. — Die neuen Photographien der Rückansicht auf Taf. 7 und des Kopfes auf Taf. 8 besorgte gütig Herr E. Michon durch den Photographen Lansiaux.

28) Der Ausdruck aus Herodot 6, 125.

29) Ein Wanderer ist der von Villefosse verglichene Jüngling des cornetaner Schalenbildes Mon. d. Inst. XI Taf. 33 (S. Reinach, Répert. d. vas. I S. 226), zuletzt von Böhlau als ausziehender Iason, Festschr. f. Benndorf S. 67, von R. Engelmann, Archäol. Studien z. Tragödie S. 29ff. wieder als Neoptolemos gedeutet.

30) Furtwängler im 50. Progr. zum Winckelmannsfeste S. 130ff.

31) Furtwängler, Meisterw. S. 678ff.

gleichfalls Dionysos vorstellen könnte[32]; ähnlich auch das des Eros Soranzo in Petersburg[33]) (Taf. 8 und Abb. 15), der unserer Figur entsprechend der Wesensverwandtschaft beider Gottheiten noch mehr in der weichen Fülle und Sanftmut des Antlitzes mit den großen flachen Augen, wenigstens in der Vorderansicht gleicht. Die große Verschiedenheit der Profile folgt zum Teil aus der der Kopfhaltung. Ein weiterer Zug formaler Ähnlichkeit zwischen den beiden Gestalten ist die quattrocentisch eckige Grazie des geknickten Handgelenkes, dessen Echtheit bei dem Eros die Analogie des Dionysos bestätigt. Der Rest eines dünnen, leicht gekrümmten Stäbchens in seiner Rechten — „un tige de métal assez mince et légèrement cintré" schreibt mir Herr E. Michon — kann von nichts eher herrühren, als von einem großen Kantharos, dem dazumal üblichsten Attribute des Gottes, aus dem er auch auf den tanagräischen Münzen Wein ausgießt. Wie dort wird der Thyrsos einst in dem angefügten linken Arm der Erzfigur geruht haben, befestigt in dem Stiftloch außen an der Schulter[34]) (Taf. 8, a). Von einer Kopie nach der tanagräischen Statue kann natürlich keine Rede sein, auch abgesehen von ihrer Bekleidung. Dazu ist das Gesamtmotiv dieser originalen griechischen Kleinbronze allzu verschieden, besonders durch Anordnung des Spielbeins an



Abb. 15. Eros Soranzo in St. Petersburg[33]).

32) Furtwängler, Intermezzi Taf. 1—4 und das Textbild S. 3; Bulle, Der schöne Mensch, Altertum Nr. 83; Joubin, Sculpt. gr. S. 96f. Die Brücke, die Furtwängler von diesem Kopfe zu Pythagoras schlägt, scheint mir nicht haltbar.

33) Conze, Beitr. z. Gesch. d. gr. Plast. S. 22ff.; Flasch in der Archäol. Zeitung XXXVI 1878 Taf. 16; Michaelis, Straßburger Antiken (Festgabe für die Philologenvers. 1901) S. 29 und in Springers Handb.[7] I S. 183 (daher Abb. 15); Kieseritzky, Muzej drevnej skulpturi Nr. 153; Joubin, Sculpt. gr. S. 80f. Für die Lockenbildung unserer Bronze vgl. in anderer Beziehung auch den Madrider Knaben Arndt und Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 1593ff., Rev. arch. 1901 II Taf. 19f. S. 316 (P. Paris) und 1905 II S. 104 (Mahler).

34) Vgl. jedoch Héron de Villefosse a. a. O. S. 110f., der das Loch vielmehr auf ein Gewandstück bezieht.

der Seite des tätigen Armes, dem sich der Kopf dennoch zuwendet, im allgemeinen so wie bei Polyklets Kyniskos (S. 77) und seiner Amazone, die merkwürdiger Weise noch immer Kresilas gegeben wird[35]). Dieser und andere Anklänge mögen in der Tat die Vermutung peloponnesischen Ursprungs für unsern Dionysos begründen[36]), wie sie auch für den mit ihm verglichenen Eros Soranzo, von dem eine treuere Replik in Sparta steht, ausgesprochen ist[37]). Aber es gibt doch auch Züge, die beide Götterbilder der „attisch-ionischen" Kunst nahe rücken[38]).

Für unsere Frage bleibt die Bronze immer lehrreich als ein dem tanagräischen des Kalamis ähnlicher Dionysos aus der Zeit des alten Meisters dieses Namens, der dennoch, auf späteren Münzen so klein wiedergegeben, den Eindruck einer jüngern Kunstweise hervorbringen dürfte.

XI. Der ältere Kalamis und die antiken Kunsturteile.

Überschauen wir zunächst, was die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit gewonnenen Tatsachen für den Künstler des fünften Jahrhunderts ergeben.

Kalamis stand noch seinen Anfängen nah, als er um 466 in Olympia am Hieronweihgeschenk mitwirkte, einer von den untergeordneten Gehilfen seines Lehrers Onatas, wenn auch schon mit erheblichem Arbeitsanteil betraut. Allein schuf er 462 oder bald darauf den Ammon für Pindar, den Freund der Ägineten, wahrscheinlich seinen Landsmann. Diesen Beziehungen verdankte er wohl noch um 450 den Auftrag der Akragantiner, durch die betenden Knaben auf der Altismauer die Zurückgewinnung ihrer Feste Motyon von dem gefährlichen Duketios zu verkünden. Sein größtes, nochmals äginetische Schulung verratendes Werk, der kostbare, wahrscheinlich vergoldete Koloß des Stadtgottes im

35) Richtig bestimmt nach Löschcke von B. Gräf im Jahrbuch d. d. arch. Inst. XII 1897 S. 81ff. und von Mahler, Polyklet S. 82ff., dort freilich mit unannehmbaren Folgerungen; Klein, Kunstg. II S. 160f. Dagegen Amelung in der Berl. phil. Wochenschr. 1902 S. 275 und Michaelis in Springers Handbuch[7] I S. 226.

36) So Villefosse und Bulle a. a. O.

37) Flasch und Michaelis a. a. O.; Tod u. Wace, Catal. of Sparta Museum S. 123f. S. 148 Nr. 94.

38) Furtwängler, Meisterwerke S. 684.

pontischen Apollonia, fällt eher noch später, etwa um 445, vermutlich als Gegenstück zu der damals im Werk stehenden Athena Parthenos.

An diese sichern Arbeiten des ältern Homonymen schlossen sich uns die meisten anderen unter dem Namen Kalamis überlieferten. Pausanias erwähnt zwar den Enkel als Lehrer des Praxias. Aber von dessen unzweifelhaften Werke verschweigt er die Sosandra, für die sein Zeitgenosse Lukian schwärmt, ganz, bei der Erinnys den Künstlernamen[1]). Wo die Entscheidung sicher oder wahrscheinlich ist, fallen die von ihm angeführten Statuen dem Großvater zu. Das spricht zu dessen Gunsten selbst bei dem zweifelhaften Asklepios in Sikyon (S. 13). Vermutungsweise datieren ließ sich die nach der Art der Übergangszeit flügellose Nike der Mantineer in Olympia später als 460, alles Übrige um die Mitte des Jahrhunderts, in die Zeit der Friedensschlüsse. Am zuversichtlichsten die delphische Hermione der Spartaner als Denkmal ihrer Versöhnung mit Argos um 450, fragweise auch die Aphrodite des Kallias nach seiner Gesandtschaft zum Großkönig 448. Um dieselbe Zeit könnte der Apollon Alexikakos, der nach der Pest von 430 nur seinen Beinamen erhielt, als Gegenstück der großen ehernen Athena gesetzt werden. Ebendort bietet sich zur Identifikation mit dem von Plinius allem Anscheine nach als Arbeit des ältern Homonymen erwähnten Viergespann das um 446 vor dem Burgeingang erneute Kleisthenische Weihgeschenk, dessen Metagraphe auf M. Agrippa, 27 v. Chr. oder etwas später, den gleich darauf von Properz zuerst verkündeten Ruhm des Kalamis als Pferdebildner begründet haben könnte. Der Urheber seines Lenkers, Praxiteles, dürfte der Großvater des berühmten, ein Schüler des Kalamis gewesen sein. So hätten wir hier in allen Dingen ein Gegenstück zu dem Hieronweihgeschenk.

Die Schaffensdauer des ersten Kalamis reichte demnach rund von 470 bis 440. Er war somit ein genauer Zeitgenosse Myrons, dessen Sohn Lykios die Reiter am Burgaufgang schuf, als nach unserer Vermutung der gealterte Kalamis und sein Schüler das mit jenen zusammengehörige Viergespann ausführte. Dem Pheidias

1) Pausan. 1, 28, 6.

gleichzeitig erscheint unser Künstler nur nach der verbreiteten, jedoch unhaltbaren Annahme, dessen Wirken habe 438 mit der Vollendung der Parthenos sein Ziel erreicht, während ihn die Überlieferung sein reifstes Werk erst danach vollbringen und kurz vor dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges umkommen läßt[2]).

Zu solchem Meister, der von den Ausläufern des Archaismus bis gerade noch an die volle Kunstblüte, die Zeit des Parthenonfrieses, herabreicht, passen auch die dürftigen Umrisse dreier Werke, die wir späten Münzen verdanken. In Tanagra zeigt der Hermes (Taf. 6, b), wie gleichzeitige Terrakotten, noch den archaischen Kriophorostypus, aber anscheinend gelockert durch leise Andeutung des neuen rhythmischen Standes; der Dionysos dagegen (Taf. 7, b) ein viel bewegteres, fast polykletisches Schema, dessen fortgeschrittenste Züge jedoch derselbe Gott in der auch noch der Übergangszeit zugehörigen Bronze des Louvre aufweist (Taf. 7, a). Der Koloß von Apollonia (Taf. 9, c), schon als solcher notwendig strenger zusammengefaßt, gleicht am meisten erhaltenen Bildern desselben Gottes, die auch um 445 ein altgewordener Künstler geschaffen haben könnte.

Diese dürftige Anschauung zu ergänzen vermag selbst die nackte Liste der Gegenstände, auch ohne daß die Phantasie soviel herausliest, als Brunn zu seinen feinsinnigen Charakteristiken brauchte[3]). Ich wüßte nicht, was nach Ausscheidung der tanzenden Sosandra, deren Gesamterscheinung Lukian einer Maitresse des Verus angemessen fand, in dieser Liste der Einheit einer Künstlerpersönlichkeit der Vorblüte widerstrebte, wie es ihr Reisch vorzuwerfen nicht müde wird.

Kalamis ist vor allem Erzbildner, wie die meisten Künstler seiner Zeit, und als echter Äginetenschüler ein Meister dieser Technik bis zum größten Maßstab. Aber das hinderte ihn nicht, auch ein Mal, zugunsten eines heimatlichen Städtchens wie Tanagra, für den Dionysos zum Marmor zu greifen, wie es vor, neben und nach ihm die meisten Berufsgenossen taten, Pheidias nicht ausgenommen (S. 12). Mit diesem teilt er, wenn der Asklepios

2) S. zuletzt Furtwängler in den Mélanges Perrot S. 109 ff. mit meinen Bemerkungen in der Deutschen Literaturzeitung 1906 S. 2628; Klein, Kunstgesch. II S. 42 f.; Lechat, Phidias S. 70.

3) Gesch. d. gr. Künstler I S. 128 ff., Gr. Kunstgesch. II S. 252 ff.

zu Sikyon ihm gehört, auch die Goldelfenbeintechnik, die wie fast alle Technik schon in der archaischen Zeit entwickelt war[4]).

Wie Pheidias ist Kalamis überwiegend Götterbildner. Unter seinen männlichen Gottheiten begegnet nur ein bärtiger Mann, Zeus Ammon. Die übrigen sind Jünglinge, selbstverständlich die beiden Apollon, Hermes nach alter tanagräischer Überlieferung, aus ähnlichem Grunde, wenn hierhergehörig, der Asklepios, aber Dionysos doch wohl im Geiste der neuen Zeit, welche die Pariser Bronze schuf (Taf. 7). Wenn uns nicht Zufälle der Überlieferung irre führen, dann scheint von unserem Meister in der Tat fast zu gelten, was Reisch (S. 259) von dem Enkel, dem er die meisten Werke zuteilt, gesagt hat: nihil ausus ultra leves genas, mit einem Worte Quintilians, das zu unserer Auffassung noch besser paßt, da es dem großen Polyklet, dem nicht so sehr viel jüngern Zeitgenossen des ersten Kalamis gilt[5]). Von den Göttinnen ließen wir ihm die flügellose Nike, als echten Typus der Übergangszeit, der sich jedoch bis in die Blütezeit hinab verfolgen ließ (Taf. 5), und die Kalliasaphrodite, gewiß ein würdevolles Bild der Göttin, da es im heiligen Bezirke der Parthenos aufgestellt war. Ernste und edle Frauengestalten waren sicher auch die Heroïnen Alkmene und Hermione, die uns an des gleichzeitigen Polygnotos Nekyia erinnerten und etwas von seiner Ethographie zu vermuten gestatten.

Von gewöhnlichen Sterblichen fanden sich abermals nur Unbärtige, die betenden Knaben der Akragantiner, ein Gegenstand von ernster Frömmigkeit, und die Reiterknaben des Hieron. Die Darstellung edler Rosse in ihrer kraftvollen und doch zierlichen Schönheit bildete für die Kaiserzeit den Hauptruhm des alten Kalamis, wie die Kuh den seines Zeitgenossen Myron. Wenn das von Plinius erwähnte Viergespann auf dem Agrippapostament seine Spuren hinterlassen hat, dann ergeben die zahlreichen Zapfenlöcher auch für dieses ruhige Standmotive.

Ruhe und Milde, das ist überhaupt der Grundcharakter aller Werke des Meisters, von denen wir uns irgend eine Vorstellung zu bilden vermögen. Damit tritt er in einen Gegensatz selbst schon

4) Z. B. Pausan. 2, 10, 4, Aphrodite des Kanachos in Sikyon.
5) Quintil. inst. orat. 12, 10, 7. Zur Zeit Polyklets oben S. 77 A. 25.

zu seinem mutmaßlichen Lehrer Onatas, dem ja bei der Kampfgruppe des Tarentinerweihgeschenkes nicht er, sondern Kalynthos half (S. 44), erst recht aber zu den großen Meistern der Bewegung, Pythagoras und dem noch feurigern Myron. Ja selbst die ruhige Athletengestalt, wie sie bei Polyklet vorherrscht, fehlt in dem Werke des Kalamis ganz[6]), noch vollständiger als bei Pheidias, dessen größte Aufgaben, Athene und der richtige Zeus, unter denen unseres Meisters ebenfalls nicht erwähnt werden. Diese negativen Anzeichen brächten uns schon allein auf die Fährte der positiven Eigenschaften, die ihm so lange namhafte Aufträge einbrachten. Und beide Seiten seines Wesens finden sich in den antiken Kunsturteilen ausgesprochen.

Sicher den alten Kalamis betrifft die Einordnung in das, was Klein passend als kunstgeschichtliche Härteskalen der Rhetorik bezeichnet hat. Eine solche liegt uns zuerst in CICEROS Brutus vor (18, 70), wo er beklagt, daß die Römer ihre archaischen Redner, besonders den alten Cato, viel zu wenig kennen, während doch in der griechischen Geschichte der Künste, der bildenden wie der redenden, die vorklassischen Erscheinungen eingehende Beachtung fänden: Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt, non intellegit, Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem; Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora etiam Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent. Und in deutlichem Anschluß hieran lehrt QUINTILIAN: duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, iam minus rigida Calamis, molliora adhuc supra dictis Myron fecit, worauf auch hier Polyklet und dazu Pheidias mit Alkamenes folgt[7]). Vortrefflich hat Reisch (S. 223 ff.) dargelegt, daß diese Reihen zwar im allgemeinen auf griechische Quellen zurückgehen, im einzelnen jedoch auf den stadtrömischen Bestand an Meisterwerken Rücksicht nehmen. So erklärt er einleuchtend Quintilians Änderung der ciceronischen Auswahl: das Hinzutreten des Hegesias aus der Aufstellung seiner Dioskuren vor dem 22 v. Chr. geweihten Tempel des Iuppiter

6) Dies betont E. A. Gardner, Handbook of gr. sculpt. I S. 235.
7) Quintilian, inst. orat. 12, 10, 7.

Tonans auf dem Capitol[8]) und den Vergleich der archaisch-griechischen Kunst mit der tuskanischen als einen Seitenblick auf den Apollonkoloß dieses Stiles in der palatinischen Bibliothek, den Plinius 34, 39 in einem Atem mit dem kapitolinischen unseres Meisters nennt (S. 68). Da dieser bereits 72 v. Chr. aus Apollonia nach Rom gebracht war, muß in der Tat auch schon Cicero, als er 46 den Brutus schrieb, bei seiner Einreihung des Kalamis an ihn gedacht haben. Dies bestätigt — immer nach Reisch — die neuerdings von E. Hauler förderlich behandelte Stelle in Frontos Briefen an Verus[9]). Dort erscheint unter den kunstgeschichtlichen Beispielen für den alten Topos, man dürfe von niemandem fordern, was seiner Anlage zuwider läuft, auch das Paar von Gegensätzen ut . . . fingeret . . . Calamis lepturga aut Polycletus † cirorga, wofür die zweite Hand Etrusca schreibt. So unsicher das letztere Wort sein mag, sicher ist, daß neben Polyklet als dem Bildner vollendet und fein ausgeführter Gestalten von mäßiger Größe Kalamis wieder als der des Kolosses erscheint.

Also nach dem riesigen Apoll hat Cicero unsern Meister als Vertreter der Übergangszeit zwischen die letzten Künstler des Archaismus (wie Kanachos) und Myron eingereiht. Das scheint allerdings ein Widerspruch zu den Anhaltspunkten, die uns Kalamis vielmehr als Altersgenossen Myrons erscheinen ließen (S. 81). Aber nur so lang, als wir die „gegebene stilkritische Abfolge der Künstler im wesentlichen mit ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge gleichsetzen“ (Reisch S. 225), was überhaupt bedenklich und gerade hier gar nicht angebracht ist. Reisch selbst weist ja auf die bekannte Tatsache hin, „daß Kolossalstatuen im Vergleich mit gleichzeitigen Werken normaler Größe immer den Eindruck größerer Befangenheit und Steifheit machen“; wie falsch ward und wird bei uns Pheidias oft nach Kopien der Parthenos beurteilt. Und mit solch einem Werke des überhaupt zur Unbewegtheit neigenden Kalamis (S. 83 f.) vergleicht Cicero Arbeiten eines Meisters, dem der kühne Rhythmus seiner Gestalten noch bei Varro die irrige xenokrateische Einordnung gar erst nach Pheidias und Polyklet

8) Plinius n. h. 34, 78.

9) Fronto ad Verum 1, 113, 17 Naber. E. Hauler in den Mitt. d. d. arch. Inst. Rom XIX 1904 S. 317; Archiv f. lat. Lexikogr. XV 1904 S. 106 f.

zugezogen hatte[10]). Überall zeigt die Kunstgeschichte, wie verschiedenen Entwicklungsstufen Altersgenossen angehören können. So war Perugino 1446, Francia 1450, Pinturicchio 1454, Lionardo 1452 geboren[11]). Auf benachbartem Gebiet ist ein Paar ähnlich verschiedener Zeitgenossen wie Myron und Kalamis Aischylos und der drei Jahre jüngere Pindar, der schon früher mit seinem mutmaßlichen Landsmann zusammengestellt wurde (S. 41). Zu den in Rede stehenden Zeugnissen zurückkehrend finden wir bei Quintilian Polyklet und Pheidias in einer Weise verglichen, wonach letzterer als der entschieden spätere erscheinen könnte, und diesem wieder den sicher viel jüngern, noch für Thrasybul tätigen Alkamenes einfach zur Seite gestellt.

Das andere Rhetorenurteil über einen Kalamis steht bei Dionys von Halikarnaß. In der Schrift über Isokrates (3) vergleicht er diesen Redner mit Lysias. Die Sprache des Isokrates sei nicht so knapp, schlicht und handlich, wie die dem praktischen Gebrauche vor Ekklesie und Richtern soviel besser entsprechende des Konkurrenten. Sie bewege sich oft auch dort, wo es nicht hingehört, in ihren großen, rhythmisch tönenden, mitunter weitschweifigen und schwülstigen Perioden. So überreichen Schmuck sie auch anlegt, bleibt sie an naturwüchsiger Anmut hinter der Ausdrucksweise des Lysias zurück. Dagegen übertrifft ihn Isokrates durch seine erhabene Würde und seinen hohen, mehr heroischen als menschlichen Schwung. *δοκεῖ δή μοι* — so fügt der Rhetor hinzu — *μὴ ἀπὸ σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν, τὴν δὲ Λυσίου τῇ Καλάμιδος καὶ Καλλιμάχου τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος. ὥσπερ γὰρ ἐκείνων οἱ μὲν ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἑτέρων, οἳ δ' ἐν τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις δεξιώτεροι, οὕτως καὶ τῶν ῥητόρων ὁ μὲν ἐν τοῖς μικροῖς ἐστι σοφώτερος, ὁ δ' ἐν τοῖς μεγάλοις περιττότερος.*

Das ist ohne Frage etwas ganz anderes, als was Cicero, Quintilian und Fronto dem capitolinischen Apollonkoloß entnahmen. Es stammt gewiß aus anderer, griechischer Quelle, gemäß der heute wohl allgemein anerkannten Unabhängigkeit des Halikarnassiers

10) Plinus 34, 58; vgl. nach O. Jahn besonders Robert, Archäol. Märchen S. 28ff.

11) Ich nehme die Daten aus Woermanns Gesch. d. Kunst II mit Hilfe des Index.

von dem ältern römischen Fachgenossen. Aber damit ist keineswegs gesagt, daß es nicht denselben berühmten Kalamis, sondern seinen Enkel betrifft. Von Reischs Gründen für solche Verteilung auch der beiden Kunsturteile besticht zunächst der eine (S. 248): KALLIMACHOS, den Dionys mit Kalamis gleichstellt, war nach der jetzt mit Recht bevorzugten Meinung allerdings kein Zeitgenosse des ersten, eher noch ein älterer des zweiten Homonymen[12]). Aber gerade deshalb bewiese auch der Altersunterschied zwischen Kallimachos und dem ältern Kalamis nicht das, was er nach Reisch soll. Es handelt sich hier eben nicht unmittelbar um eine entwicklungsgeschichtliche und darum wesentlich chronologische Folge, sondern um die Verschiedenheit rednerischer Charaktere, wie sie sich auch auf weit auseinanderliegenden Zeitstufen wiederholen kann. Dennoch klänge die Proportion im Munde eines Geschichtsschreibers seiner Kunst sehr unwahrscheinlich, wenn die dem ältern Redner Lysias geglichenen Bildhauer beide später wären als die zwei dem jüngern Isokrates zur Seite gestellten. Schon dies empfiehlt auch hier, den von den römischen Fachleuten herangezogenen ersten Kalamis zu erkennen.

Reisch freilich bezweifelt, ob Cicero, der den alten Meister auf Grund seines Apollonkolosses scheinbar anders beurteilt, ihn gerade mit Lysias auf eine Stufe gestellt hätte (S. 279). Das ist ja auch nicht unbedingt erforderlich, da die zugestandene hemmende Wirkung des riesigen Maßstabes recht wohl das Urteil um einen „Härtegrad" zurückgeschoben haben kann. Solcher Einschätzung entspricht das von Reisch allein verglichene Lob des Redners im Brutus (§ 35): egregie subtilis scriptor atque elegans, quem iam prope audeas oratorem perfectum dicere. Man muß das einschränkende „beinahe" übersehen, um diesem Urteil aus der oben angeführten Bildhauerskala derselben Schrift (S. 84) das Polyklet betreffende gleichzusetzen, dessen Werke vielmehr plane perfecta heißen, gerade wie in § 35 nach Lysias Demosthenes, so daß jenes prope mehr der bedingten Anerkennung der myronischen Kunst entspricht.

---

12) Den frühen Ansatz vertraten Helbig im Bull. dell' inst. arch. 1870 S. 140f.; Benndorf a. a. O. (oben S. 43 A. 3) S. 40; Kekule in den Götting. gel. Anzeigen 1895 S. 630f.; den jüngern zuletzt Furtwängler, Statuencopien S. 10ff. (Abh. S. 530ff.; vgl. oben S. 40 A. 10) und Michaelis in Springers Handbuch[7] I S. 235.

Noch entschiedener als „Quattrocentist“ den Klassikern entgegengestellt ist Lysias von Cicero in dem Zusammenhange, der unmittelbar zur Einführung der kunstgeschichtlichen Analogien führt. Er wird nämlich (von § 63 an) ausführlich mit dem alten Cato verglichen: acuti sunt, elegantes faceti breves: sed ille Graecus ab omni laude felicior. (64) habet enim certos sui studiosos, qui non tam habitus corporis opimos quam gracilitates consectentur, quos, valetudo modo bona sit, tenuitas ipsa delectat (ein Bild, welches uns besonders lebhaft an die Eigenart vorklassischer Plastik erinnern kann, obgleich es auf lebendige Menschen geht); sed habet tamen suos laudatores, qui hac ipsa eius subtilitate admodum gaudeant. Und später heißt es (67) qui in Graecis antiquitate delectantur eaque subtilitate quam Atticam appellant, hanc in Catone ne noverunt quidem ... (68) cur igitur Lysias et Hyperides amatur, cum penitus ignoretur Cato? antiquior est huius sermo et quaedam horridiora verba etc. Also Cato gilt allerdings für noch „archaischer“ als Lysias, aber die Bildhauerreihe fängt auch ihm zu Ehren schon mit Kanachos an, so daß Lysias hier wirklich ungefähr ihrem zweiten Gliede, eben dem alten Kalamis, parallel steht. Dennoch wird dem Redner zu der im Brutus so oft betonten subtilitas (λεπτότης) im Orator (§ 29) mit dem Urteil venustissimus scriptor auch die χάρις eingeräumt, die ja gewöhnlich gratia heißt, aber, in besonders hohem Maße vorhanden, auch in der plinianischen Charakteristik des Apelles mit venus oder venustas übersetzt wird[13]). So ergibt sich auf diesem Umwege wirklich eine fast vollendete Analogie zwischen Cicero und Dionys. Sie wird noch vervollständigt, indem genau wie bei dem Griechen dem Kalamis der viel jüngere Kallimachos, im Brutus (67f.) dem Lysias Hyperides gesellt wird, dessen Kunst sich auch dem modernen Kenner zum guten Teil als ein Zurückgreifen über die isokratische hinweg auf die lysianische darstellt[14]).

Nachdem das in Frage gezogene Glied der dionysischen Proportion bestimmt ist, bleibt ihre sachliche Berechtigung zu erörtern. Sie allzu ernst zu nehmen warnt uns schon das starke Gefühl, daß der Vergleich mit dem Phrasenmeister Isokrates für den hohen

13) Plinius n. h. 35, 79.

14) Z. B. U. v. Wilamowitz, Gr. Literatur (Die Kultur der Gegenwart I 8) S. 72.

Schöpfer der Lemnierin eine Beleidigung ist. Aber jener war nun einmal der heilige Patron aller Rhetoren und gewollt hat er auf seine Weise wirklich Ähnliches wie der große Götterbildner. Auch über Lysias klingt das Urteil heute minder gläubig[15]. Immerhin wäre die Proportion mit diesen bekannten Größen willkommen, beruhten nur ihre kunstgeschichtlichen Faktoren, besonders die Verteilung des lysianisch-menschlichen und des isokrateisch-göttlichen Ressorts, auf minder lückenhaftem und oberflächlichem Wissen, das bei einem Properz und Fronto kaum tiefer steht[16]. Wer in diesem Sinne Polyklet einfach dem Pheidias gleichstellt, der kennt ihn nur als Meister der Hera, nicht als den der maßgebenden athletischen Jünglingsgestalten. Im Hinblick auf diese spricht ihm ja Quintilian in der wiederholt angezogenen Stelle (S. 83 f.) vielmehr das pondus ab, sicher eine von den isokrateischen Tugenden der Synkrisis bei Dionys, sei es nun *μέγεϑος*[17] oder *ἀξίωμα*, und verglich ihn Caecilius von Kaleakte, der Freund des Halikarnassiers, auf Grund des Doryphoros vielmehr mit Lysias, den Pheidias mit Platon[18].

Ähnlich steht es mit Kallimachos. Ohne Rücksicht auf die platäische Hera[19] erscheint er als bloßer Menschenbildner offenbar im Hinblick auf sein bekanntestes Werk, die saltantes Lacaenae. Das waren gewiß „Kalathiskostänzerinnen" von mehr oder weniger archaisierendem Stile[20]. Mich wird es nicht wundern, wenn es sich einmal herausstellt, daß sie, obwohl von Plinius im Erzgießerbuch erwähnt, im Original vor uns stehen auf der delphischen Akanthossäule, einem Prachtstück dieser von Kallimachos mit elegantia et subtilitas artis marmoreae[21] angeblich in die Architektur eingeführten, sicher hervorragend ausgestalteten Pflanzenform[22].

15) Vgl. abermals Wilamowitz a. a. O. S. 61 f.; über Isokrates S. 66.

16) Der Kürze halber verweise ich z. B. auf Reisch S. 224 A. 77; S. 266 A. 191.

17) Robert, Archäol. Märchen S. 54 f.

18) Nach *περὶ ὕψους* 36, 3 (S. 68 f. der Ausgabe von O. Jahn und Vahlen), wie die Stelle von Wilamowitz in der Strena Helbig. S. 334 erklärt hat.

19) Pausan. 9, 2, 7.

20) Wolters in der Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. VI 1894 S. 36 ff.

21) Vitruv 4, 1, 10.

22) Homolle, Fouilles de Delphes IV Taf. 60—62, Bull. de corr. hell. XXI 1897 S. 603 ff.; Lechat, Phidias S. 125 f. (ein Buch, das mir zu spät zukam, um in dieser Arbeit durchgängig berücksichtigt zu werden).

Jedenfalls können uns diese saltantes Lacaenae mit der etwas gequälten, leicht altertümelnden Zierlichkeit ihrer überaus sorgsamen Arbeit veranschaulichen, was das von Plinius wiedergegebene Urteil über die kallimacheischen meint: emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit[23]), womit Vitruvs Lob nur der elegantia und subtilitas übereinstimmt. In diesem Tone spricht aber Dionysios selbst, im Gegensatze zur Anerkennung der *χάρις* des Lysias, vielmehr von Isokrates, dem ja auch Quintilian nachsagt: in compositione adeo diligens, ut cura eius reprehendatur[24]). Also war es ein Mißgriff, den Kallimachos nicht allein im Namen der *λεπτότης*, sondern auch der *χάρις* mit unserem Meister zu verbinden.

Um so sicherer muß Dionys aus seiner Quelle die beiden lysianischen Tugenden des Kalamis überkommen haben. Daß er ihn als Menschenbildner dem Pheidias und Polyklet gegenüberstellt, kann weder Reisch noch ich zur Entscheidung anrufen. Denn nach seiner Aufteilung der Werke bleibt dem alten Homonymen wenigstens der Apollonkoloß und der Ammon neben den betenden Knaben und den Hieronreitern zu Olympia, nach der meinigen dem Enkel neben der Athenerin Sosandra die eine Erinnys und der Marmorapoll in Rom[25]). Wohl aber paßt zu der falschen Voraussetzung des Rhetors hier, wie bei Kallimachos, das Wenige, was etliche Jahrzehnte später Plinius, wie wir zu sehen glaubten, vom alten Kalamis anführt: die den berühmten Rossen als einziges Beispiel von hominum effigies zur Seite gestellte Alkmene (S. 52). Sie erinnerte uns, mit der Hermione, an den Heroinenmaler und Ethographen Polygnot, dem wenigstens in der Gewandbehandlung auch *τὸ λεπτόν* zugeschrieben wird (S. 25). So behalten wir als haltbaren Kern der dionysischen Vergleichung etwa den Satz: Lysias und Kalamis stehen einander vermöge ihrer individualisierenden *λεπτότης* und *χάρις* ebenso nahe, wie Isokrates und Pheidias vermöge ihrer idealen Gedankengröße.

---

23) Plinius 34, 92. Um Harmonie zwischen ihm und Dionys herzustellen wollte Robert, Arch. Märchen S. 59 bei letzterem *χάρις* nicht mit gratia, sondern mit decor gleichsetzen, was mir unmöglich scheint. Vgl. Jolles, Aesthetik Vitruvs, Dissert. Freiburg i. Br. 1906 S. 31 ff., 95 ff.

24) Quintilian Inst. 10, 1, 79.

25) S. 7 f., 12, 14 ff.

Unser Schlußergebnis lautet demnach: Der Kalamis des fünften Jahrhunderts war zwar kaum älter wie Myron. Aber es fehlte ihm dessen feurige Kraft zur Bewegungsdarstellung, wie auch die Hoheit des etwas jüngern Pheidias. Seinen durchweg ruhigen, milden Gestalten, Göttern und Heroinen, Knaben und Rossen, wußte er dennoch Geltung zu verschaffen durch sorgsam feine Ausführung und liebenswürdige Anmut, die einen leisen Zug ins Charakteristische gehabt haben dürfte. So stand er, der mutmaßliche Böoter und Onatasschüler, neben den attischen Vollendern der hellenischen Plastik wirklich ganz ähnlich, wie einer von jenen späten umbrischen Quattrocentisten neben ihrem florentiner Altersgenossen Lionardo (S. 86). Das hat Brunn aus den dürftigen Nachrichten fein und sicher herausgefühlt. Es bleibt richtig, auch nachdem die Sosandra, deren lukianische Charakteristik in diesen Rahmen wohl zu passen schien, als Manteltänzerin auf den gleichnamigen Enkel des alten Meisters übergegangen ist. (S 26 ff.).

XII. Umschau nach erhaltenen Werken des ältern Kalamis.

Nun erst sind wir vorbereitet auf die Frage, ob sich in unserem Denkmälervorrat Werke des alten Kalamis finden lassen. Unter den Kopien von Meisterwerken der Zeit darf, wie es auch geschehen, am ehesten der Apollon Alexikakos gesucht werden (S. 64 ff.). Ohne Zweifel aus Erz und so augenfällig wie möglich ausgestellt auf dem altberühmten Markt in einem Mittelpunkte der Kopistentätigkeit gehörte er ohne Frage zu deren nächstliegenden Vorbildern. Freilich kann der Zufall auch der glaublichsten Voraussetzung dieser Art spotten: fehlen uns doch bisher zum Beispiel Nachbildungen des polykletischen Pythokles, der doch von Olympia entführt fast gewiß in Rom stand[1]). Aber erwogen werden muß dennoch, ob der Alexikakos unter den nicht wenigen Apollonbildern der kalamideischen Zeit vorhanden ist.

Die Mehrzahl dieser Statuen läßt sich mit guten Gründen ausscheiden. Der früher mit Kalamis verknüpfte Apoll der attischen Münzen (Taf. 9, c) schien uns auf das Original der dazugestellten

1) Jahreshefte d. österr. arch. Instit. IX 1906 S. 131 ff.

CASSELER Statue, somit auf Myron oder allenfalls Pythagoras zurückzugehen und verträgt sich nach dem machtvollen Charakter seiner *χάρις* schlecht mit der überlieferten Eigenart unseres Meisters. Ähnliches trifft zu auf den von Conze, Furtwängler und anderen[2]), zum Teil auf Grund der zweifelhaften Gleichung mit dem Münztypus (Taf. 9, d), so zuversichtlich hierhergezogenen Apoll CHOISEUL



Abb. 16. Apollon Choiseul-Gouffier in London[3]).



Abb. 17. Bronzeapollon aus Pompeii, Neapel[6]).

Aus Springers Handbuch der Kunstgesch.[7] I S. 192.

(Abb. 16) und aus dem THEATER, obgleich schon dieser Fundort sein Urbild auch nach Athen verweist. Solch eine stramme Athletengestalt ist gerade das, wozu in dem uns bekannten Werke des Kalamis jede Analogie fehlt[3]). Und in ihrer Einzel-

2) Conze, Beitr. z. Gesch. gr. Plast. S. 19; Furtwängler in Roschers Lexik. I S. 456; Meisterwerke S. 115 f.; E. Strong in Strena Helbig. S. 297; andere Literatur S. 66 A. 11. Reisch S. 257 setzt den Apoll gleich nach 480, wohl sicher etwas zu früh.

3) Dies bemerkt auch K. Mc Dowall, s. oben S. 67 A. 13.

gestaltung, wie der eleganten des Haares, darf man wohl die λεπτότης, aber gewiß nicht die χάρις wiederfinden. Am wenigsten verträgt sich dieses von χαίρειν unzertrennliche Wort mit dem unliebenswürdig verschlossenen, beinahe finstern Ausdruck des fast geradeaus blickenden Gesichts, wie es die gut erhaltenen Repliken, zum Beispiel eben die choiseulsche[4]), zeigen. Zu noch vollerem Bewußtsein bringt die Abwesenheit der dem Weibe besonders zukommenden Eigenschaft ein Vergleich der anerkannten Schwester dieses Apollon, der „Hestia" Giustiniani (Abb. S. 17), die als vermeintliches Abbild der lukianischen Sosandra für Conze die Brücke zu Kalamis schlug. Denn einleuchtend sagte von ihr der in keiner künstlergeschichtlichen Vermutung befangene Friederichs: „Mit fast herber Strenge weist diese Figur alle weibliche Anmut zurück"[5]). Nur in ganz verkünsteltem Sinn läßt sich das schöne klare Wort χάρις auf solche Erscheinungen anwenden. Von ähnlich herbem Wesen ist trotz bewegterer Haltung der wahrscheinlich peloponnesische Bronzeapoll aus POMPEII (Abb. 17), den Wolters ansprechend für den Pythaëus der spartanischen Gymnopädien erklärt hat und der schon als Leyerspieler für den Alexikakos kaum in Betracht kommt[6]).

Besser fügen sich zu den gegebenen Anhaltspunkten die zwei noch übrigen Apollongestalten der Epoche, beide mit dem Koloß von Apollonia (S. 70 f.) verbunden durch ihre sicher oder wahrscheinlich erschlossenen Attribute, Lorbeerstämmchen und Bogen, die so gut wie für den pontischen Iatros für den attischen Pestabwender taugen. Die altertümlichere von beiden ist die durch Furtwängler ans Licht gezogene Marmorstatue des Palazzo PITTI, leider das einzige Exemplar ihres Typus (Taf. 10, a[7]). Der moderne Ergänzer fügte an Wesentlichem nur die Arme hinzu, den linken wohl zu hoch erhoben, überhaupt nur im Groben zutreffend, ohne

4) Größere Abbildung bei Bulle, Der schöne Mensch, Altert. Taf. 79.

5) Friederichs, Bausteine Nr. 80, auch in der zweiten Ausgabe von Wolters Nr. 212. Vgl. oben S. 18 C; 20 f.

6) Wolters im Jahrb. d. d. arch. Inst. XI 1896 S. 1 ff.; [Wernicke und] B. Gräf, Ant. Denkm. z. gr. Götterlehre S. 287 f.; Amelung, s. Anm. 7; erwägenswerte Einwände gegen Wolters: Arndt, Glypt. Ny Carlsberg I S. 37.

7) Nach Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 304, der Kopf nach Arndt und Amelung, Einzelaufnahmen II Nr. 208/9; vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 82 f.; Amelung, Führer d. d. Antiken in Florenz Nr. 195.

die ursprüngliche Harmonie ihrer Richtlinien mit denen des übrigen Körpers zu treffen, wie sie zum Beispiel der pompeianische Bronzeapoll zeigt. Zutaten des antiken Kopisten sind die — oben und rechts auch neu ergänzte — Zither samt ihrer Basis und das modische Gewandstück, beides wohl zu besserem Halt für das Lorbeerbäumchen in der Linken[8]).

Mit dem eben berührten Typus (Abb. 17) verknüpfen den unsern die Grundzüge der Haartracht sowie das Jugendliche der ganzen Erscheinung, wofür auch das Fehlen des damals für Apollon üblichen Schamhaars bezeichnend ist. Aber im Vergleiche zu dem strengen Ernst jenes wohl peloponnesischen Bildes ist dieses hier von heiterer Anmut und Lebendigkeit. Die letztere beruht namentlich auf dem Standmotiv mit dem entschieden vorgesetzten und auswärtsgekehrten Fuße des (linken) Spielbeins. Es ist ein Glied in derselben Weiterentwickelung des alten archaischen Standes, die in der polykletischen Olympionikenfigur des 452 bekränzten Pythokles weiter fortgeschritten war[9]). Solch ein Motiv hätte nichts Überraschendes bei dem Meister, dessen Dionysos zu Tanagra (Taf. 7, b) uns als ein frühes Beispiel der von Polyklet bevorzugten Fußstellung erschien (S. 77). Unseres Apollons frisch bewegter und bei kräftiger Durchbildung doch jugendlich weicher Körper, erst recht aber sein fast weiblich aussehender Kopf mit den vollen Wangen und dem freundlichen Ausdruck entspräche dem Begriffe kalamideischer *χάρις*, weniger freilich dem der *λεπτότης*, abgesehen etwa von der Zierlichkeit der Haartracht. Und der letzteren charakteristischer Teil, die in einzelne Strähnen zerlegte Haarrolle vorn, sahen wir an den Apollonköpfen einiger Münzen von Apollonia, deren Kehrseiten des Kalamis riesiges Kultbild wiedergeben (Taf. 10, c, 4). Der Gesichtstypus des Marmorwerkes findet seinen Anschluß nach oben unter Gebilden, wie dem Kriophoros Barracco (Taf. 6), der der Jugendzeit unseres Meisters gewiß nicht fern steht (S. 73). Allein dieser Kunstbereich ist nach unserem Wissen eher der des Kritios und Nesiotes, denen Furtwängler den Apollon Pitti etwas gar zu bestimmt zuwies, und es fragt sich, ob dort der mutmaßliche Äginetenschüler Kalamis mit seiner *λεπτότης*

8) Furtwängler, Meisterwerke S. 82 A. 3.

9) S. die S. 55 A. 10 a. Arbeit S. 132 f. Fig. 53 und 133; S. 137.

die richtige Stelle findet. Endlich wird für den im Freien vor dem gewiß stattlichen Patroostempel aufgestellten Alexikakos ein größeres Maß vorauszusetzen sein als die nochmals auf den pompeianischen Leyerspieler zurückweisende knappe Lebensgröße (1,63 m.) der florentiner Statue[10]), und Verkleinerung in der erhaltenen Kopie läßt sich kaum annehmen.

Dieser Bedingung entspricht der andere Apoll mit Lorbeerstab und Bogen, den wir am besten aus der kolossalen Marmorkopie des THERMENMUSEUMS kennen (Taf. 11[11]). Oberhalb ihres rechten Knies scheint noch ein Rest des Bogenendes zu haften[12]). Authentische Ergänzung der fehlenden Arme und Unterschenkelteile liefert die im ganzen völlig übereinstimmende 0,285 M hohe Bronzefigur (Taf. 10, b) aus Siebenbürgen im Wiener Hofmuseum, an der nur leider das linke Bein etwas verbogen ist[13]). Die Grundzüge dieses Typus, namentlich auch die mäßig erhobene Hand mit dem Lorbeer, entsprechen also ganz den auf Tafel 10 dazugestellten Münzbildern des Kolosses. In allen Einzelformen gebührt der Vorrang natürlich dem Marmor. So auch in der Haartracht und -behandlung, welche der Meister der Bronze, im Bewußtsein, ein frühes Werk nachzubilden, übermäßig archaisierte, indem er die Schlangenlocken vorn in Korkzieherform über die Schultern herabdehnte, hinten durch einen streng altertümlichen Haarbeutel ersetzte, um die Stirn einförmigere Schnecken fügte. In gleichem Sinne, nur noch weiter, hat das Haar eine Erzfigur des Louvre verändert[14]). Das im allgemeinen sicher dem Urbild entsprechende Gelock des Thermenapoll ist vielleicht etwas zu

---

10) Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien II Nr. 4.

11) Nach Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 462. Vgl. Helbig, Führer² II Nr. 1069; Furtwängler, Meisterwerke S. 77 f.; Petersen in den Mitt. d. d. arch. Inst. Rom XV 1900 S. 145 f.; [Wernicke und] Gräf, Ant. Bildw. z. griech. Götterlehre S. 285, 4; Klein, Kunstgesch. II S. 36 ff.

12) Diese Deutung des Restes durch Petersen a. a. O. S. 145 A. 1 ist nach dem Abguß auch mir sehr wahrscheinlich, trotz dem Widerspruch von Helbig und Gräf a. a. O.

13) Unsere Abbildung nach Photographie, die Robert von Schneider gütig zur Verfügung stellte, obgleich er sie und weitere Aufnahmen der Figur bald selbst zu veröffentlichen gedenkt; vgl. sein Album d. Antiken-Sammlung d. a.-h. Kaiserhauses Taf. 27 S. 11.

14) Furtwängler, Statuencopien Taf. 11 S. 57 (Abhandl. S. 581, s. oben S. 40 A. 10), wo auch die Wiener Bronze richtig beurteilt wird.

sehr in den Marmorstil übersetzt. Treuer wenn auch schematischer scheint in diesem Punkte die sonst bis zur Unkenntlichkeit überarbeitete Replik des Kopfes, die im Salone des capitolinischen Museums einem Körper des Casseler Typus aufgesetzt ist[15]).

Die Statue aus dem Tiber zeigt am besten die ganz eigene, eben noch leise quattrocentisch angehauchte Schönheit der schlanken Jünglingsgestalt und die elegante λεπτότης ihrer Körperbildung, zwar nicht an der meist vom Flußschlamm traurig abgezehrten Vorderseite, wohl aber am Rücken mit seiner trotz wenig anstrengender Handlung fast äginetisch gespannten Muskulatur, die dem Schüler des Onatas gut anstehen würde und an den übrigen herangezogenen Apollontypen nicht ihres Gleichen hat. Nur sie bewahrt auch die von Petersen tief empfundene, wunderbare χάρις dieses Götterbildes in der lebendigen, gnädigen Wendung und Neigung des breiten Lockenhauptes mit dem leise lächelnden Munde, den offen und freundlich blickenden Augen (Taf. 12 und 13, b). Und diese merkwürdig charakteristische Idealgestalt findet, wie derselbe Forscher sah, nahe Verwandte unter den Jünglingen, besonders dem Argonauten ganz links, auf dem Krater von Orvieto, dem anerkannt treuesten Vertreter der Ethographie Polygnots, an die uns Kalamis erinnert hat[16]).

Den meisten Fachgenossen scheint allerdings, wie Petersen (S. 146f.), für solch eine Leistung nur der erste Götterbildner der Epoche gut genug, und ich möchte dieser Ansicht heute nicht mehr so entschieden widersprechen, wie ich vor einigen Jahren zugunsten der Zuweisung an Kalamis getan[17]). Allein meine Bedenken gegen Pheidias haben sich doch nicht beruhigt. Petersen

---

15) Arndt und Amelung, Einzelaufnahmen II Nr. 459—461, vgl. IV S. 60, als Replik des Thermenapolls erkannt von Petersen a. a. O. S. 151 A. 3. Nur leugnet er die altbekannte, von mir genau nachgeprüfte Tatsache, daß der Körper zu einer Wiederholung der Casseler Statue gehört; s. Amelung a. a. O. und die von Overbeck, Kunstmythol. IV S. 166a citierte Litteratur; auch Furtwängler, Meisterwerke S. 78 A. 0, der jedoch die Kontamination für antik hielt.

16) Mon. d. Inst. XI Taf. 38; Robert, Nekyia (16. Hallisches Winckelmannsprogr.) S. 39 f.; P. Girard, Le cratère d'Orvieto in den Monum. grecs de l'assoc. pour l'encour. des études gr. Nr. 23—25 1895—97, besonders S. 18 Fig. 8, der Kopf des oben erwähnten Jünglings; Petersen a. a. O. S. 145; vgl. oben S. 53.

17) In der Anzeige oben S. 19 A. 14. Für Pheidias zu altertümlich erscheint der Thermenapoll auch Lechat, Phidias S. 75. Dagegen s. alle die Anm. 11, 13, 14 genannten Fachgenossen.

vergleicht zunächst den olympischen Zeus, von dem uns ja einigermaßen anschaulich nur der Kopf auf den hadrianischen Münzen vor Augen steht[18]. Indes seine „Nackenlocken" können allein doch nicht entscheiden, und der seitliche „Schädelumriß" ist am Thermenapollon erheblich tiefer, fast an Myron erinnernd[19]. Was aber der letztern Statue „wunderbar gnädigen, freundlichen Gesichtsausdruck" betrifft, so kann ich ihn doch nicht so ganz „als beste Veranschaulichung dessen, was die Alten im Antlitz des Zeus sahen", gelten lassen. Wohl ist er *εἰρηνικὸς καὶ πανταχοῦ πρᾶος*, dagegen sehe ich nicht deutlich genug *τὸ ἰσχυρὸν τοῦ εἴδους καὶ τὸ μεγαλοπρεπές*, die *σεμνότης καὶ τὸ αὐστηρόν*[20], Eigenschaften des Göttervaters, die doch auch seinem erhabensten Sohne nicht fremd sind, wie uns die Casseler Statue so großartig veranschaulicht (S. 67). Sogar die jungfräuliche Pallas erscheint in der Lemnierin des Pheidias, mit dem Thermenapoll verglichen[21] mächtiger und stolzer, in ihrem etwas breitern Stande, ihrer höher an den Speer greifenden Hand, ihrem zwar auch mild, aber doch mit unnahbarer Hoheit auf den Beschauer herabsehenden Haupt. Und die Zusammenstellung beider Köpfe auf den Tafeln 12 und 13[22] weist doch neben einigermaßen verwandten Grundformen, namentlich des Profils, auch erhebliche Unterschiede aus. Am Apoll ist die Haarbehandlung schematischer und oberflächlicher, der Schädel tiefer, der Knick zwischen Stirn und Nase schwächer, der Augenabstand größer, entsprechend dem viel breitern und zu-

18) Am besten bei Furtwängler in Mélanges Perrot S. 109; 113.

19) So auch Klein, Kunstgesch. II S. 37.

20) Dion. Chrys. 12, 74 und 77 I S. 176 Arnim; Overbeck, Schriftquellen Nr. 712.

21) Im Bilde mit dem Apoll zusammengestellt bei Petersen a. a. O. S. 148f. Vgl. Michaelis in Springers Handbuch[7] I S. 200; Lechat, Phidias S. 72ff. Gegen Pheidias S. Reinach, Rec. de têtes antiq. S. 59f. Da auch dieser wenigstens die Zugehörigkeit des Kopfes zur Dresdner Statue anerkennt, verzichte ich bis auf weiteres auf die nähere Ausführung des dafür gegebenen Beweises, Jahrb. d. d. arch. Inst. XIV 1899 Anz. S. 134. Die Behauptung Kleins, Kunstg. II S. 48, die Statue sei nur als Glied einer Gruppe, etwa mit Hephaistos (wie in dem Relief Einzelaufnahmen IV Nr. 1256), verständlich, wird durch ihren viel zu tief hinabgewandten Blick widerlegt, den vielleicht der Helm in ihrer Rechten motivierte. Vgl. Statuen wie der Kyniskos (S. 77 A. 25) u. a. m.

22) Alle Aufnahmen für Taf. 12, 13 sind, dank Treu und Herrmann, nach den Gipsen des Dresdener Albertinums unter möglichst gleichen Umständen hergestellt.

gleich eckigern, magerern Gesichtsumriß. Indeß findet sich dieser etwas ähnlicher wenigstens an einigen unter den so hoffnungslos auseinander gehenden Repliken des riesigen Parthenoskopfes, wie der mitabgebildeten zu Kopenhagen[23]), während freilich andere, so der gleichfalls wiedergegebene feine Kopf der Madrider Statuette[24]), weit mehr der Lemnia gleichen, sowohl im Oval, als auch in dem schön geschwungenen, strengen Munde. Dessungeachtet mag ich nicht mehr für undenkbar erklären, daß nach unserem dürftigen Wissen der Thermenapollon Pheidias angehören und seine sanftere, bescheidenere Schönheit samt anderen Unterschieden von der Lemnierin sich aus noch früherer Entstehung erklären kann. Aber wahrscheinlicher ist mir immer noch der Gedanke an Kalamis.

Sollte sich diese Zuschreibung einmal als die richtige herausstellen, dann wäre gleich auch eine ernste Anwärterin für die mutmaßliche Schwester des Alexikakos, die KALLIASAPHRODITE (Kap. VII) zur Stelle: in der schon anläßlich der Sosandra herangezogenen Göttin von CHERCHEL[25]). Diese erweist das Standmotiv, die großen Schlangenlocken, bei ihr die Stirn umrahmend, das breite, nur etwas vollere Oval und der noch lieblicher lächelnde Mund (an dem Exemplar zu Berlin besser erhalten), als wenig jüngere Verwandte des Apoll aus dem Tiber, wie sie ja von Kekule nahe zu Pheidias gestellt ist, obgleich schon die Falten am Standbein und am Halse wesentlich strenger aussehen als die der beiden Athenastatuen. Freilich, *λεπτότης*, die Dionys, wohl hauptsächlich an der Alkmene sah (S. 90), kann nicht gerade als eine Haupteigenschaft dieser Gestalt gelten.

Weitere herandrängende Kombinationen behalte ich lieber zurück. Sie scheinen mir wenig Nutzen zu versprechen, so lang es an einem halbwegs festen Anhaltspunkte für die Kunstweise unseres Meisters gebricht. Möge sich bald ein solcher finden. Denn auch die Vermutung, ein Original von der Hand Kalamis des Ältern möchte

23) Pollak in den Jahresheften d. österr. arch. Inst. IV 1901 Taf. 4 S. 144ff., vgl. Klein, Kunstgesch. II S. 42f. Besonders ähnlich ist die Minerve au collier. Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkm. 512.

24) Arndt und Amelung, Einzelaufnahmen IV Nr. 1514f.; Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkm. Nr. 513.

25) Oben S. 19 E mit Anm. 14 und 15. Die Köpfe bei Kekule a. dort a. O. Taf. 5.

uns im DELPHISCHEN WAGENLENKER (Abb. 18) wiedergegeben sein[26]), schien mir immer unglaublich. Wenn ich nicht irre, fällt sie nebst all den anderen Attributionsversuchen[27]) durch den von Washburn



Abb. 18. Der delphische Wagenlenker[26]).

wesentlich gestützten Satz von Svoronos, daß die herrliche Bronze nicht, wie der Entdecker aus gar unsichern Anhaltspunkten der Basis-

26) Homolle (nach Pottier) in Fond. Piot, Monum. et mémoir. IV 1898 S. 207. Unsere Abb. 18 aus Baumgarten, Poland, Wagner, Hellen. Kultur S. 269.

27) Die bei der Starrheit der Haltung unwahrscheinlichste Zuweisung an Pythagoras, die Mahler schüchtern vorgebracht, vertreten S. Reinach, Rec. de têtes ant. S. 8 und Klein, Kunstgesch. I S. 406 ff. Dagegen Lechat, Pythagoras (Annales de l'univ. de Lyon 1906) S. 101, der für einen Ägineten spricht. Dies war seit Jahren auch meine Meinung. Um mir den geplanten Nachweis zu ermöglichen, hatte mich Herr Homolle aufs liberalste mit unedierten Photographien versehen.

inschrift entnahm, von einem sonst unbekannten Rennsieganathem des Deinomeniden Polyzalos (und Gelon), sondern von dem bei Pausanias unfern dem Fundort erwähnten kyrenäischen Weihgeschenke herrührt[28]). Dessen Meister aber war Amphion von Knossos, der in einer merkwürdig langen Schülerdiadochie von unsicherer Herkunft durch Ptolichos von Kerkyra an Kritios angeknüpft wird[29]), was der Stil des Rosselenkers wenigstens nicht absurd erscheinen läßt, sobald wir uns gegenwärtig halten, wie nahe unter Umständen die Zeit eines Lehrers und seiner Schüler wie Enkelschüler tatsächlich zusammenrücken kann.

So hätten wir denn wieder ein Mal erhalten, wonach vor der Grabung schwerlich jemand fragte, und müssen weiter entbehren, was schon lang ein Gegenstand eifrigen Forschens war: ein greifbares Bild von der Kunst des berühmten alten Kalamis. Nur die Richtung, in der es zu suchen ist, wünschte ich etwas genauer festzustellen, als bisher geschehen war. Dagegen für den gleichnamigen Enkel, den eben erst Reisch der Vergessenheit entriß, meine ich wenigstens den Typus eines so charakteristischen Werkes wie der Sosandra aufgezeigt zu haben.

---

28) Pausan. 10, 15, 6; Svoronos, Athen. Nationalmus. S. 131 (A. 3)ff.; Washburn in der Berlin. philol. Wochenschr. 1905 S. 1358ff. und im Americ. journ. of archaeol. N. S. X 1906 S. 151ff.; auch Reisch S. 216 A. 48 (s. oben S. 3). In der weitern Untersuchung werden auch die Viergespannreliefs in Kyrene (Annual Brit. school II 1895-6 S. 125) und in Palermo (Einzelaufnahmen II Nr. 563) zu beachten sein.

29) Pausan. 6, 3, 5 mit Kommentar von Hitzig und Blümner.

Inhalt.

Textabbildungen.

Tafeln.

Tafel	Abb.	zu Seite	
8	b	79	Kopf des Eros Soranzo in St. Petersburg, Profil und Vorderansicht, nach Photographien Hackebeil vom Leipziger Abguß.
9	a	67; 92	Casseler Apollon, rechte Seitenansicht nach Photographie Hackebeil vom Leipziger Abguß.
—	b	66; 92	Apollon Choiseul-Gouffier, aus Kunstgesch. in Bildern I 38, 9.
—	c	67	Athenische Münze des Brit. Mus. mit dem Original des Casseler Apollon? vergrößert, nach derselben Photographie wie im Journ. of hell. stud. 1904 S. 204.
—	d	66	Athenische Münze, vergrößert nach Overbeck, Kunstmythol. IV Mztf. 4, 29.
10	a	93	Apollon im Palazzo Pitti, nach Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 304.
—	b	95	Apollon, Bronzefigur in Wien, nach Photographie Frankenstein.
—	c	69 ff.; 94	Apollon des Kalamis auf vier Münzen von Apollonia am Pontos, 1—3 und 4 der Kopf nach Jahrbuch d. arch. Instit. 1898 Taf. 8, 4 die ganze Figur nach Overbeck, Kunstmythol. IV Mztf. 1, 28.
—	d	94	Kopf der Statue a, Vorderansicht und Profil, nach Arndt, Einzelaufnahmen I Nr. 208/9.
11	—	95 ff.	Apollon aus dem Tiber, Rom Thermenmuseum, Vorder- und Rückansicht, nach Brunn und Bruckmann, Denkm. Nr. 462.
12	a	96 ff.	Kopf der Athena Lemnia in Bologna,
—	b	—	Kopf des Apollons im Thermenmuseum,
—	c	—	Kopf der Athena Parthenos in Madrid,
—	d	—	Kopf der Athena Parthenos in Kopenhagen, sämtlich in Vorderansicht nach den Abgüssen der Dresdener Skulpturensammlung.
13	a—d	—	Dieselben vier Köpfe im linken Profil.



a. Mänade von einer Vase, München (S. 27; 30).
Furtwängler u. Reichhold, Vasenmal. Taf. 81.



b. Tonfigur, Athen, Nationalmuseum (S. 31; 36).
Photogr. der Generalephorie.



c. Cameo am Dreikönigskasten, Köln (S. 29).
Photogr. Scholz.



d. Relief, Athen, Akropolismuseum (S. 27).
Photogr. des Archäol. Instituts.





b. Agraulide. Museo Chiaram. (S. 28; 34.)
Brunn, Bruckmann, Arndt,
Denkm. Nr. 598.





a. Statuette einer Manteltänzerin. (S. 30.)
Arndt, Glyptothèque Ny Carlsberg, Taf. 65.



a. Manteltänzerin, München
Glyptothek (S. 30)



b. Gerätfuß, Vatikan
Gall. delle statue (S. 30)

Arndt, Glyptothèque Ny Carlsberg I, Fig. 54; 55.




a. Rom, Thermenmuseum, Photographien Anderson.




Abguß. b. Neapel, Nationalmuseum. Original.

Römische Manteltänzerin (S. 37).



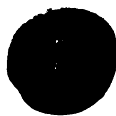
a. Flügellose Nike, Akroter des Theseions? (S. 51).
Svoronos, Athen. Nationalmuseum Taf. 27.



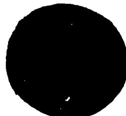
b. Münze von Terina (S. 50).
E. Gardner, Types, Taf. 1, 23.



a. Hermes Kriophoros (S. 73; 94). Collection Barracco, Taf. 31.



1. Brit. Mus.



2. Berlin.



3. Berlin.

b. Hermes Kriophoros des Kalamis in Tanagra (S. 72).
Imhoof u. Gardner, Num. Comment. X, 11, 12 und Gips.





a. Dionysos, Bronzefigur, Louvre (S. 78). Monum. Piot I Taf. 15 und Photogr. Lansiaux.



1. Berlin (Löbbecke).



2. Berlin.



3. Berlin.



4. London.

b. Dionysos des Kalamis in Tanagra (S. 74).
1, 2 nach Gips, 3, 4 nach Arch. Zeitg. 1885 S. 263.




a. Oberteil der Dionysosbronze Tafel 7, a (S. 79).
Photographie Lansiaux.




b. Kopf des Eros Soranzo, St. Petersburg (S. 79).
Abguß, Photographie Hackebeil.



a. Casseler Apollon (S. 67; 92).
Abguß, Photogr. Hackebeil.



b. Apollon Choiseul-Gouffier (S. 66; 12).
Kunstgesch. in Bildern I 28, 9.



c. Journ. hell. stud. 1904. S. 201.



d. Overbeck, Kunstmyth. IV Mztf. 4, 29.

Attische Münzen mit Apollonbildern, vergrößert (S. 66).



a. Apollon, Palazzo Pitti (S. 93).
Brunn u. Bruckmann, Denkm. 304.



1



2



3



4

c. Apollonkoloss des Kalamis auf Münzen von Apollonia am Pontos, Jahrbuch 1898 Taf. 8. (S. 69; 94.)



b. Apollon, Bronzefigur, Wien (S. 95).
Photographie Frankenstein.





d. Kopf der Statue a (S. 94). Arndt, Einzelaufnahmen 208—9.



Apollon aus dem Tiber, Rom, Thermenmuseum (S. 95).
Brunn u. Bruckmann, Denkm. 462.

a. Athena Lemnia, Bologna. b. Apoll, Rom, Thermenmuseum.









c. Athena Parthenos, Madrid. d. Athena Parthenos, Kopenhagen.

Abgüsse, photographiert in der Dresdener Skulpturensammlung (S. 96).

a. Athena Lemnia, Bologna.

b. Apoll, Rom, Thermenmuseum.









c. Athena Parthenos, Madrid.

d. Athena Parthenos, Kopenhagen.

Abgüsse, photographiert in der Dresdener Skulpturensammlung (S. 96).